CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS
PATRONATO «MENENDEZ Y PELAYO» INSTITUTO «MIGUEL DE CERVANTES»
REVISTA DE FILOLOGIA ESPAÑOLA.—ANEJO LXVI

ANTONIO VILANOVA

LAS FUENTES Y LOS TEMAS DEL POLIFEMO DE GONGORA

PREMIO "MENENDEZ PELAYO" 1951

SEGUNDO TOMO



MADRID
1957

Antonio Vilanova nació en Barcelona en 1923. En 1944 terminó los estudios de Filosofía y Letras (Sección de Filología Románica) en la Universidad de Barcelona y le fué concedido el Premio Extraordinario de Licenciatura. En 1951 alcanzó el grado de Doctor en Letras por la Universidad de Madrid con su tesis *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora,* que hoy se imprime, y obtuvo el Premio Extraordinario de Doctorado. En 1947, a los veinticuatro años, ganó por oposición la plaza de Profesor Adjunto de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Barcelona, donde, como encargado de curso de Literatura Universal y encargado de la cátedra de Lengua y Literatura Españolas, profesa sus enseñanzas desde hace diez años. Ha dado conferencias y cursillos monográficos en las Universidades de Madrid y Salamanca, en la Universidad Internacional "Menéndez Pelayo", de Santander; en la Institución "Fernando el Católico", de Zaragoza, y en los Cursos de Verano para Extranjeros de la Universidad de Barcelona. Es autor de numerosos estudios sobre la literatura española del Renacimiento y del Barroco, entre los que cabe destacar: *El peregrino andante en el "Persiles", de Cervantes* (1949); *El tema del Gran Teatro del Mundo* (1950); *El peregrino de amor en las "Soledades", de Góngora* (1952); *Erasmo y Cervantes* (1949); *Fernando de Herrera* (1951), y *Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII* (1953); estos dos últimos publicados en el II y III volumen de la *Historia General de las Literaturas Hispánicas.* Ha publicado también ediciones críticas de *Lo Somni,* de Bernat Metge (1946); *La lozana andaluza,* de Francisco Delicado (1952); *Censura de la locura humana y excelencias della,* de Jerónimo de Mondragón (1953); *Varias poesías,* de Hernando de Acuña (1954), y *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro,* de Andrés Rey de Artieda (1955). Además, es autor de una copiosa producción de crítica literaria, aún no recogida en volumen. En 1954 fué elegido miembro de número de la Real Academia de Buenas Letras, de Barcelona. Su tesis doctoral, que hoy publicamos, fué galardonada con el Premio Menéndez Pelayo 1951 del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Precio de esta obra: 2 tomos, 450 pta



LAS FUENTES Y LOS TEMAS DEL POLIFEMO DE GONGORA

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

PATRONATO «MENENDEZ Y PELAYO» INSTITUTO «MIGUEL DE CERVANTES»

REVISTA DE FILOLOGIA ESPAÑOLA.—ANEJO LXVI

ANTONIO VILANOVA

LAS FUENTES Y LOS TEMAS DEL POLIFEMO DE GONGORA

PREMIO "MENENDEZ PELAYO" 1951

SEGUNDO TOMO



MADRID

1957



Talleres Gráficos Escelicer, S. A.—Canarias, 38.—MADRID

OCTAVA XXII

Mudo la noche el can, el dia dormido,
de cerro en cerro y sombra en sombra yace.
Bala el ganado; al mísero balido,
nocturno el lobo de las sombras nace:
Cébase y fiero deja humedecido
en sangre de una lo que la otra pace.
¡Revoca, Amor, los silbos, o a su dueño
el silencio del can siga y el sueño!

(vs. 169-176.)

Explicación de Pellicer en las *Lecciones Solemnes:*

"De los descuidos del pastor se ocasiona, que los canes no atiendan a la custodia fiel de los rebaños, sino que de noche callen, y de día duerman; de noche en los cerros, y de día en las sombras. Sale al anochecer el lobo, que parece que nace de las sombras, llamado del balido mismo de las ovejas, que con su voz le auisan donde están. Degüella vnas, salpicando con la sangre de aquellas la yerua que están paciendo las otras. Los siluos que el pastor auía de dar, reuócalos el amor. Causa el amor, que no se den, o porque el pastor calle como el can de noche, o duerma como él de día" (col. 168-169).

NOTAS

1. **Mudo la noche el can, el día dormido.**— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

> "Va continuando el intento, y refiere que el perro cuyo oficio es guardar ganado, a imitación de su dueño, no le cuydava callando la noche, y durmiendo el día."
>
> (fol. 353.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* nos dice por su parte:

> "Estar mudo el can, es no ladrar: assí le llamó Ovidio lib. 4 *Fast...* Homero *Iliad. 10.* Apolonio lib. 3. *Arg.* Teócrito *eid.* 5. 6. escriven este silencio del can en la noche, donde se pondera la fuerça del amor, que siendo el can fiel guarda del ganado, aquí se descuida, imitando la desatención de su dueño; que quando los poderosos duermen sin mirar a sus obligaciones, no es mucho se descuiden sus ministros."
>
> (Nota 1, col. 169.)

Esta alusión al silencio del can en la noche es un tópico procedente de Ovidio, que alude repetidamente a ello en los *Fastos:*

> Nox ubi iam media est, somnoque silentia praebet:
> *Et canis, et variae conticuistis aves.*
>
> (Lib. V, 429-430.)

Y, sobre todo, en este otro pasaje del mismo poema:

> Jam color unus inest rebus, tenebrisque teguntur
> Omnia: *jam vigiles conticuere canes.*
>
> (Lib. IV, 489-490.)

El abandono de la vigilancia del rebaño por el perro del pastor enamorado, es un tópico de la poesía bucólica. Así aparece ya en la

égloga de Selvagio et Ergasto de *La Arcadia* de Sannazaro (Nápoles, 1504):

> Et say ben tu che y lupi (anchor che tacciano)
> Fan le gran prede, *e y can dormendo stannosi*
> Pero che y lor pastor non vi si impacciano.
>
> (vs. 10-12.)

Góngora tal vez tiene presente el siguiente pasaje de la *Gerusalemme liberata* de Tasso (1581) con el cual presentan sus versos sospechosas coincidencias:

> *Languisce il fido cane, ed ogni cura*
> *Dal caro albergo e del signor oblia;*
> *Giace* disteso, et a l'interna arsura,
> Sempre anelando, aure novelle invia.
>
> (XIII, 63.)

Por otra parte, es preciso tener en cuenta que la descripción de la noche dormida y silenciosa y de los animales entregados al sueño es un tópico de la poesía clásica que aparece ya en la *Eneida* de Virgilio:

> Nox erat et placidum carpebant fessa soporem
> corpora per terras, silvaeque et saeua quierant
> aequora, cum medio uoluontur sidera lapsu
> cum tacet omnis ager, pecudes pictaeque uolucres,
> quaeque lacus late liquidos quaeque aspera dumis
> rura tenent, somno positae sub nocte silenti.
> Lenibant curas et corda oblita laborum.
>
> (Lib. IV, vs. 522-27.)

En la versión de Hernández de Velasco (Amberes, 1557):

> En tanto ya la tenebrosa noche
> Tenía en dulce sueño transportados
> Los cuerpos trabajados de las gentes.
> Por todo el mundo las selvages Fieras,
> I los marinos Peces en profundo
> Silencio reposavan: en la hora,
> Quando subidas en mitad del Cielo
> Demedian su jornada las Estrellas,
> Quando en sumo silencio están los campos,

I los ganados, i pintadas aves
Las que se albergan por los claros lagos,
I las que en montes, breñas, i arboledas,
Con dulce sueño en la callada noche
Los cuidados diurnos mitigando,
Dan a los corazones dulce olvido
De los trabajos entre dia passados.
(Libro quarto, p. 183-4.)

Aparece también en este otro pasaje de la *Eneida*:

Nox erat et terras animalia fessa per omnis
Alituum pecudumque genus sopor altus habebat.
(Lib. VIII, vs. 26-7.)

Que dice así en la traducción castellana de Hernández de Velasco:

A la sazón que en la callada noche
Hombres y fieras, aves y·ganados,
Por toda la espaciosa tierra estavan
En un profundo, i agradable sueño
Los fatigados cuerpos recreando.
(Lib. VIII, p. 433.)

Y en este otro pasaje de la epopeya virgiliana:

Cetera per terras omnis animalia somno
laxabant curas et corda oblita laborum.
(Lib. IX, vs. 224-5.)

Traducido en los siguientes términos por Hernández de Velasco:

Ya en toda parte por el ancho mundo
Todos los animales en sabroso
Sueño embevidos; a cuidados i ansias
Aflojavan la cuerda, i recreavan.
(Lib. IX, p. 33.)

De esta fuente proceden las innumerables imitaciones del tema en la poesía renacentista. El Tasso, en la *Gerusalemme liberata* (1581):

Era la notte, allor ch'alto riposo
Han l'onde e i venti, *e parea muto il mondo;*
Gli animai lassi, e quei che'l mare ondoso,
O de'liquidi laghi alberga il fondo,
E chi si giace in tana o in mandra ascoso.
(II, 96.)

Juan Rufo, en *La Austríada* (Madrid, 1584):

> *La muda noche* en sueño a los mortales
> Tenía envueltos, y el profundo olvido
> Curaba los trabajos corporales
> Y cuidados del ánimo afligidos.
>
> (II, p. 13 b.)

Pedro de Oña, *Arauco domado* (Lima, 1596):

> Su curso tenebroso había mediado
> La negra libertada de la noche...
> Y al sueño más profundo convidaba.
> Callado estaba el aire, el mar, el suelo,
> *Y mudas aves, peces, animales,*
> En plácido silencio los mortales,
> Y solamente hablaba el claro cielo.
>
> (XIII, p. 418 b.)

2. de cerro en cerro y sombra en sombra yace.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

> "Yace de cerro en cerro, y de sombra en sombra. Cerro es la tierra levantada, que ni es valle, ni llanura, ni tampoco es tan alta que se pueda dezir monte... De sombra en sombra dixo, para denotar el tiempo, que como apuntamos, era el Verano, quando huyendo la molestia del Sol, se busca la sombra."
>
> (fol. 353 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

> "De noche se distrae a los cerros, y de dia se recoge, huyendo del calor a las sombras."
>
> (Nota 2, col. 169.)

En realidad, Góngora no hace más que recrear una fórmula estilística de Petrarca, mil veces repetida en la poesía del Renacimiento.

La fuente inmediata es, sin duda alguna, el siguiente pasaje de

Petrarca en el *Canzoniere,* que ofrece un evidente paralelismo con los versos gongorinos:

> Consumando mi vo *di piaggia in piaggia*
> *el dí* pensoso, poi piango *la notte.*
>
> (CCXXXVII, p. 218.)

Nótese la evidente correspondencia y paralelismo entre el verso de Góngora:

> mudo *la noche* el can, *el dia* dormido

Y en el *Libro de la Methamorphosi,* también del Chariteo:

> *el dí* pensoso, poi piango *la notte.*

Aparece también en este otro pasaje del *Canzoniere* petrarquesco:

> *Di pensier in pensier, di monte in monte*
> mi guida Amor...
>
> (CXXIX, p. 138.)

En el soneto XXXVIII del libro I de las *Rime* del Chariteo (Napoli, 1506):

> *Di martir in martir, di pena in pena*
> Mi volge Amore & l'invida fortuna.
>
> (p. 46, Lib. I.)

En el soneto XCIII del mismo Chariteo:

> *Cosi di selva in selva inerme & tardo*
> Vo, mentre tu di me sei si lontano!
>
> (p. 114, 3-4.)

Y en el *Libro de la Methamorphosi,* también del Chariteo:

> *Di pianto in pianto & d'una in altra doglia*
> Mi porta il desiderio, che ha diviso
> Me di me stesso, & di piacer mi spoglia.
>
> (Cántico II, p. 311, vs. 73-5.)

Es muy frecuente en el *Orlando furioso* de Ariosto:

Di monte in monte e d'uno in altro bosco
Giunsero ove l'altezza di Pirene...

(IV, 11.)

Di piano in monte, e di campagna in lido
Pien di travaglio e di dolor ne gía.

(IX, 83.)

Tra duri sassi e folte spine gía
Ruggiero intanto inver la Fata saggia,
Di balzo in balzo, e d'una in altra via
Aspra, solinga, inospita e selvaggia.

(VIII, 19.)

Di pensiero in pensiero andò vagando
Da se stesso lontano il Pagan molto.

(XXVIII, 133.)

Esta fórmula estilística de origen petrarquista es muy frecuente en la poesía española del siglo XVI. Aparece ya en la traducción castellana de *La Eneida* de Gregorio Hernández de Velasco (Amberes, 1557):

Qual fiera que a ninguna lei rendida
De selva en selva se anda libertada.

(Libro quarto, p. 185.)

En la tercera parte de *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1589):

De tiento en tiento y lance en lance vino
a dar consigo en peligroso puerto.

(XXX, p. 113 a.)

En el Soneto XIII, *A Don Luis de Cotes, obispo de Empurias,* de Gutierre de Cetina:

Ando siempre, señor, *de pena en pena,*
De llanto en llanto y de uno en otro fuego...

(tomo I, p. 19.)

Y en unas *Sextinas* del mismo poeta sevillano:

Amor, deseo, temor, fortuna, el cielo,
Me hicieron dejar el verde prado,
Por llorar mi dolor *de campo en campo.*
(p. 291, tomo I.)

La encontramos también en *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

La trompa resonando sin recelo
De ciudad en ciudad, de gente en gente.
(I, p. 7 b.)

Pese a todos estos precedentes, es muy posible que Góngora recordase el siguiente pasaje de *La Araucana* de Ercilla (1569), único antecedente en que aparece la expresión *de cerro en cerro*:

y el ganado
Que ya de cerro en cerro anda perdido
Buscando a su pastor desconocido.
(VII, p. 28 b.)

En el *Arauco domado* de Pedro de Oña (Lima, 1596) reaparece, por influjo de Ercilla en el pasaje anteriormente citado, la expresión adoptada por Góngora:

Mas buena me la dan por este yerro,
Pues dando dellas voy *de cerro en cerro.*
(XIX, p. 450 a.)

3. **Bala el ganado; al mísero balido, nocturno el lobo de las sombras nace.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe a propósito de este pasaje:

"Balar es propio de las ovejas, que con su voz profieren la letra B. Latine *Balare,* algunos quieren que no se diga *Balare,* sino *Belare;* porque las ovejas no pronuncian *Ba,* sino *Be*... Oyendo el mísero balido del ganado, nace con las sombras el lobo nocturno... Llama nocturno al lobo, porque acostumbra sa-

lir con la noche, o porque vence con la vista sus tinieblas... Dize el Poeta que nace de las sombras, porque sale luego con la noche, significándola por las sombras... Huyó nuestro Poeta de la culpa que algunos dan a Virgilio, quando dice. *Nocte super media,* que propiamente es el crepúsculo de la mañana, pues la experiencia nos enseña, que el lobo haze sus invasiones al anochecer, y no quando Virg. escribe."

(fol. 354.)

El tema pastoril del balido de las ovejas que atrae a los lobos rapaces es clásico en la antigüedad grecolatina. Se inicia en la poesía latina en *La Eneida* de Virgilio, en este pasaje, ya citado por Salcedo Coronel:

Ac ueluti pleno lupus insidiatus ovili
cum fremit ad caulas uentos perpessus et imbris
nocte super media; *tuti sub matribus agni*
balatum exercent; ille asper et improbus ira
saeuit in absentis; collecta fatigat edendi
ex longo rabies et siccae sanguine fauces.

(Lib. IX, vs. 59-64.)

En la versión de Hernández de Velasco (Amberes, 1559):

Qual lobo que a la red de ovejas llena
Poniendo anda celada rebramando
En torno a la majada a media noche,
Sufriendo lluvias, tempestad, i vientos;
Balan debajo de las simples madres
Los seguros corderos; él rabioso,
I de corage lleno, contra aquellos
Que vé que están en salvo se embravece,
I mas, quando la aguda, i larga hambre
Le aqueja mas, i la garganta ayuna
De sangrienta comida, mas le incita.

(Lib. IX, p. 13, t. II.)

Aparece también en este otro pasaje de *La Eneida:*

quaesitum aut matri multis balatibus agnum
Martius a stabulis rapuit lupus.

(Lib. IX, vs. 565-6.)

Que dice así en la versión de Hernández de Velasco:

... o qual hambriento lobo,
Que al tierno corderuelo a quien la madre
De entre la red apaña en la majada.

(Lib. IX, p. 79, t. II.)

Y en este otro pasaje de *La Eneida* virgiliana:

Inde, lupi ceu
raptores atra in nebula, quos improba uentris
exegit caecos rabies catulique relicti
faucibus exspectant siccis...

(Lib. II, vs. 355-58.)

Que puede verse en la traducción de Hernández de Velasco (Amberes, 1557):

Qual lobos que la presa codiciosos
De noche, o en niebla escura van buscando,
Turbando a los ganados sus reposos,
Los perros, i pastores despertando,
Que los rabiosos vientres los aquejan,
I los lobeznos que hambrientos dejan.

(Libro segundo, p. 76.)

Ya decía el propio Virgilio en las *Bucólicas: Triste lupus stabulis* (Egl. III, 80), aludiendo a la ferocidad de los lobos. El tema aparece también en los *Fastos* de Ovidio:

Sed tremit, ut quondam stabulis deprensa relictis,
Parva sub infesto cum jacet agna lupo.

(Lib. II, 799-800.)

Y lo mismo en las *Metamorfosis:*

anne quod agnae est,
Siqua lupos audit circum stabula alta frementes...?

(Lib. V, 626-7.)

Pasaje traducido en esta forma en la versión clásica de Pedro Sánchez de Viana:

¿Qué ánimo tendría?, semejante
a la cordera que oye ir aullando
los lobos carniceros bravamente
y en torno del corral andar los siente.

(Lib. V, tomo I, p. 219.)

La imagen de la oveja perdida en la noche y muerta por el lobo es clásica en la poesía del Renacimiento.

Boccaccio, en el *Ninfale Fiesolano,* alude al balido de las ovejas:

Quali senza pastor le pecorelle
Assalite del pujo e sparentate
Fuggon or que or là, le tapinelle,
Cridando *bè* con boci sconsolte.

(p. 434, Oct. 63.)

Lo mismo en este pasaje del *Orlando* de Ariosto, que Góngora parece haber tenido presente:

Come, poi che la luce e dipartita,
Riman tra boschi la smarrita agnella,
Che dal pastor sperando esser udita,
Si va lagnando in questa parte e in quella;
Tanto ch'l lupo l'ode da lontano,
E'l misero pastor ne piagne invano.

(VIII, 76.)

El tema aparece también en la égloga de Selvagio et Ergasto de *La Arcadia* de Sannazaro (Nápoles, 1504):

Et say ben tu che y lupi (ancor che tacciano)
Fan le gran prede, e y can dormendo stannosi
Pero che y lor pastor non vi si impacciano.

(vs. 10-12.)

Juan Boscán, en la *Fábula de Hero y Leandro* (Obras, 1543):

A la ora que'l sol se va ascondiendo
y avivan los corderos y cabritos
con su balar la hambre de los lobos.

(fol. 95 v.)

En la *Diana enamorada* de Gil Polo (Valencia, 1564):

Las mansas ovejuelas van huyendo
los carniceros lobos, que pretenden
sus carnes engordar con pasto ajeno.

(Lib. IV, p.. 461 b.)

En una égloga de Francisco de Figueroa:

Mis ovejas, que van presas del lobo,
¿no te dieron un tiempo de sus partos?

(Sedano, p. 81.)

En *La Araucana* de Ercilla (1569):

Como las corderillas temerosas
De las queridas madres apartadas,
Balando van perdidas presurosas
Haciendo en poco espacio mil paradas.

(VII, p. 28 a.)

Como el hambriento lobo encarnizado
Rodea de los corderos el cercado.

(XX, p. 76 a.)

El tema aparece también en *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Acude, como suelen, al bramido
De la inocente res, fidos mastines
Contra lobos rapaces y malsines.

(III, p. 19 a.)

En la Egloga II de las *Rimas* de Lope (Madrid, 1602), modelo importante de algunos pasajes gongorinos:

los animales por el verde suelo
seguros dormirán, y a los rediles
voraz el lobo hará su oculta guerra.

(pág. 101.)

Aparece reiteradamente en la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* (Toledo, 1607), de Valdivielso:

Oye del manso la grosera esquila
Que el recental mamando en hambre aplaca.
Que se vuelve a su cueva *el ladrón lobo*
Que deja por su luz de hacer el robo.

(V, p. 155 a,)

Pastor, que al fiero lobo, que destroza
El ganado, que en charcos turbios bebe,
Habeis de acir, y en vuestro fiel cayado
Ha de quedar muriendo vos clavado.

(XI, p. 182 b.)

Y del mastín amigo acompañado,
Librando su cuidado en sus orejas
Contra la astucia del sangriento lobo
Que anda rondando para hacer el robo.

(XV, p. 198 a.)

Llamar *nocturno* al lobo es posiblemente un recuerdo de Virgilio en las *Geórgicas,* donde alude al ladrón nocturno y al lobo:

nunquam, custodibus illis,
Nocturnum stabulis *furem incursusque luporum.*

(Lib. III, vs. 406-407.)

Es curioso subrayar que Diego López, en su famosa traducción en prosa castellana de *Las Obras* de Virgilio (Valladolid, 1601), susti-

tuye el cultismo *nocturno* por la perífrasis "de noche" al traducir este pasaje:

> "nunca temerás en tus majadas, guardando ellos el ganado al ladrón que hurta de noche, y los encuentros de los lobos."
>
> (Lib. III, p. 90-91.)

Tal vez procede de este otro pasaje de las *Geórgicas,* en donde llama *nocturno* al lobo:

> Non *lupus* insidias explorat ouilia circum,
> Nec gregibus *nocturnus* obambulat.
>
> (Lib. III, p. 537-8.)

Pasaje del cual, con mayor razón, desaparece también el cultismo *nocturno* en la mencionada versión de Diego López:

> "Ya el lobo no haze traiciones en contorno de las majadas, ni azecha de noche los ganados."
>
> (Lib. III, p. 93.)

También Propercio, en sus Elegías, llama *nocturno* al lobo:

> Et sua *nocturno* fallere terga *lupo.*
>
> (Lib. II, I, 6-7.)

Juan Rufo, en *La Austríada,* recordaba evidentemente los versos virgilianos:

> Partió cual lobo que entre las majadas,
> En los *nocturnos* hurtos detenido,
> Halla que el nuevo sol por sus jornadas
> Las estrellas y sombras ha barrido;
> Oye rústicas voces alteradas,
> Teme de los mastines el ladrido,
> Y así, ligeramente se apresura
> Hasta el vecino monte y espesura.
>
> (XXIV, p. 134 b.)

4. **mísero.**—Según Dámaso Alonso, en *La lengua poética de Góngora* (p. 59), el cultismo *mísero* aparece registrado por vez primera en *A Dictionary in Spanish and English* (Londres, 1599)

de Percival, y figura posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611). El insigne gongorista señala su empleo en Juan de Mena, Hernán Mexía, el Cartujano, y en el *Quijote* de Cervantes, subrayando el hecho de que Góngora usa ya el superlativo *misérrimo* en 1580. Por nuestra parte, nos limitaremos a consignar su empleo muy frecuente en la poesía española del siglo XVI, a partir de Garcilaso. Aparece, en efecto, en *Las Trescientas* de Juan de Mena:

Los *míseros* cuerpos ya non respiravan...
(Copla 185 a, p. 98.)

Y es corriente en las *Obras* de Garcilaso (Barcelona, 1543):

Otros estaban *míseros* y aflitos.
(Egl. II, v. 229.)

el compañero *mísero* y doliente.
(Egl. II, v. .1864.)

Como acontece al *mísero* doliente.
(Eleg. II, v. 124.)

Es también frecuentísimo en las *Obras* de don Diego Hurtado de Mendoza (Madrid, 1610), cuya redacción es anterior a 1575:

El *mísero* amador y mal sofrido.
(Eleg. II, p. 93.)

¡Oh *mísero* amador, mezquino Orfeo!
(Eleg. II, p. 94.)

Dije: *Mísero* amante y sospechoso.
(Epíst. VIII, p. 156.)

No tan *mísera* ser de compasión.
(Epíst. VIII, p. 162.)

Y con el dolor del *mísero* vencido.
(Fábula de Adonis, p. 248.)

Goce el *mísero* amante su ventura.
(Octavas, p. 225.)

Aparece con abusiva reiteración en la primera parte de *La Araucana* de don Alonso de Ercilla (1569):

Y la hambrienta y *mísera* codicia.
(I, p. 7 b.)

Derribarlos con *mísera* caída.
(II, p. 7 b.)

Valdivia, como *mísero* cautivo.
(III, p. 15 b.)

La inútil gente *mísera,* impedida.
(VI, p. 25 b.)

Rompen hasta do el *mísero* caudillo.
(VI, p. 24 b.)

A do tendremos *mísera* acogida.
(VII, p. 28 b.)

En afrentoso y *mísero* destierro.
(XII, p. 49 b.)

El *mísero* avariento enriquecido.
(XIV, p. 55 b.)

Y es también muy frecuente en la edición de *Algunas obras* de Fernando de Herrera (Sevilla, 1582):

Yo, que la pura luz do ardiendo muero
mísero ví, engañado i ofrecido.
(Son. IV, vs. 260-261, p. 19.)

pusiesse fin al *mísero* lamento.
(Eleg. I, v. 301, p. 21.)

En tal *mísero* estado aquí perdido.
(Eleg. I, v. 273, p. 26.)

hecho *mísero* exemplo de vengança.
(Son. XXIII, v. 846, p. 53.)

¡O *mísero!* ¡o anegado en el olvido!
(Eleg. IV, v. 1338, p. 80.)

Tu t'acabas en *mísero* tormento.
(Eleg. IV, v. 1376, p. 81.)

La vanidad de *míseros* mortales.
(Eleg. IV, v. 1427, p. 83.)

5. **cébase —y fiero deja humedecido en sangre de una lo que la otra pace.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

"Cébase, y fieramente dexa humedecido con la sangre de una oveja lo que pace la otra."
(fol. 354 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"Encarnízase despedaçando las reses."
(Nota 6, col. 171.)

Respecto a la voracidad de los lobos atraídos por los balidos de las ovejas, ya hemos citado abundantes ejemplos en la nota precedente.

Acerca de esta imagen de ensangrentar la hierba, es preciso hacer notar que aparece ya en el *Orlando furioso* de Ariosto:

Le sono dui col ferro nudo accanto,
Per farle far l'erbe di sangue rosse.
(IV, 70.)

En la *Fábula de Hero y Leandro* de Boscán *(Obras,* 1543):

Y allí luego *la yerva s'embolvía*
con la mas pura sangre que topava.
(fol. 77 v.)

En las *Estancias* de Francisco de Figueroa:

la verde yerba por allí sembrada
tiñó su roja sangre colorada.

(pág. 86.)

En *La Araucana* de Ercilla (1569):

Que la espesa y menuda yerba verde
En sangre convertida el color pierde.

(V, p. 23 b.)

Y de sangre tambien, que el verde prado
Quedaba de su rastro colorado.

(VI, p. 26 a.)

Cubre la roja sangre todo el prado,
Tornándole de verde colorado.

(III, p. 14 a.)

6. **¡Revoca, Amor, los silbos, o a su dueño el silencio del can siga y el sueño!** —Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica este pasaje como sigue:

"O Amor buelve los silvos del pastor al ganado: esto es, restituye al ganado su pastor, que enamorado sigue a Galatea, o sino quisieres, siga al descuydado amante el perro inútil ya por el silencio y el sueño."

(fols. 354 v.-355.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe muy confusamente, proponiendo una lección distinta y una interpretación muy forzada y oscura:

"*Revoca amor los silvos.* La enigma de Esfinge ha sido esta frase de *revocar.* Mi sentimiento es, que los cuidados del amor revocavan los silvos que devían dar los pastores de modo, que el

amor estorvava que silvassen. *A su dueño, el silencio del can siga, y el sueño.* Ansí se ha de leer no, *o a su dueño el silencio del can siga, y el sueño,* que no haze sentido: lo que quiso D. L. dezir es, que los silvos que avía de dar el pastor, no los dava por obedecer al amor, ora durmiesse de día, o callasse de noche como su can."

(Notas 7-8, col. 171.)

A propósito del cultismo *revocar,* en el sentido de "hacer volver", usado por Góngora en este pasaje, y que procede del verbo latino *revocare,* "hacer volver", "volver a llamar", "restablecer", es preciso tener en cuenta que no es la ambigüedad de su verdadero sentido la que suscita la difícil interpretación de este pasaje. Pese a las confusas disquisiciones de Pellicer y a la positiva dificultad de estos dos versos creo que el verdadero sentido del pasaje gongorino, procedente del texto del manuscrito Chacón, aceptado también por Salcedo, es el siguiente:

"Haz, Amor, que vuelvan a sonar los silbos del pastor llamando a su perro y conduciendo a su ganado —es decir, no atormentes más al pastor enamorado y deja que vuelva a ocuparse del ganado—; o, por lo menos, deja que el silencio y el sueño del can sigan a su dueño —es decir, le acompañen, coincidan con él—. Haz por lo menos que si el pastor descuida como el can la vigilancia del rebaño, pueda como aquél gozar del silencio y del sueño, es decir, pueda tener algún descanso, y estar mudo por la noche y dormido durante el día."

Según Dámaso Alonso, en *La lengua poética de Góngora* (p. 63), el cultismo *revocar,* en su acepción usual, "anular", "invalidar", "dejar sin efecto", aparece consignado por vez primera en el *Vocabulario* de Cristóbal de las Casas (Sevilla, 1570) y figura posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611). En este sentido es empleado ya en las *Partidas* (III, t. II, 405), en el *Rimado de Palacio* de Pero López de Ayala, por el Marqués de Santillana y por Cervantes en el *Quijote.* En la acepción latina usada por Góngora, aparece ya, según el docto gongorista, en la *Estoria de los Cuatro Doctores,* y en las obras de Juan de Mena. Góngora lo adopta por vez primera en 1595 (no en 1610, como, seguramente por errata, señala el maestro), en los

siguientes versos de uno de sus sonetos más bellos, y en la acepción de "hacer volver" o "volver a llamar":

¡Mas ay que cuando yo mi lira creo
que mil veces mi voz te *revocara,*
y otras mil te perdiera, mi deseo.

(260, p. 479.)

Le usa también en la *Soledad primera,* refiriéndose a la piedra imán, en el sentido de "llamar hacia sí", "atraer":

y con virtud no poca
distante la *revoca,*
elevada la inclina...

(Sol. I, vs. 386-8.)

Y en este otro pasaje, en el sentido de "hacer volver":

El dulce alterno canto
a sus umbrales *revocó* felices
los novios del vecino templo santo.

(Sol. I, vs. 845-847.)

El cultismo *revocar* por "hacer volver", "recordar", aparece usado por Ariosto en el *Orlando furioso,* precisamente en un episodio tan familiar a Góngora como el de Angélica y Medoro:

E *rivocando* alla memoria l'arte
Ch'in India imparó già di chirugia.

(XIX, 21.)

También:

Rivocando nel cor l'usato ardire,
E lasciando ir da parte ogni rispetto.

(XLIV, 68.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584), en el sentido de "hacer volver":

Y la razón al arma lo *revoca*
Con estímulos tales y tamaños...

(XVIII, p. 98 b.)

Ni quieres *revocar* alma a la tierra,
Que diga el fin incierto desta guerra.

(XXII, p. 119, b.)

En la *Primera parte de la Angélica* de Barahona de Soto (Granada, 1586), en el mismo sentido:

Y hizo detenerse en las rasgadas
Venas la sangre, y el calor nativo
Y *revocó* el espíritu a lo bivo.

(Canto Quinto, fol. 104.)

Dos cuerpos vió, del suelo levantados,
Holgóse (ó que de sueño se an despiertos
O de la muerte al mundo *revocados)*.

(Canto Quinto, fol. 103 v.)

En *El Monserrate* de Virués (Madrid, 1588), en la misma acepción:

Y el alma de mortales y diversos
Espantos fué a sosiego *revocada.*

(IX, p. 532 b.)

Lo usa también el Doctor Antonio Pérez Sigler en la traducción de los *Metamorphoseos* de Ovidio (Burgos, 1609):

y al cerúleo Tritón (que sobre el pielago
hondo, los anchos miembros de una roca
allí nascida, está cubierto) llama,
y la sonante concha manda sople,
dándole su señal con que *revoque*
los rios y corrientes...

(Lib. I, fol. II v.)

Usado aquí en la acepción latina de "volver a llamar", procede directamente del texto ovidiano que traduce "*Inspirare* iubet fluctusque et fluctuaque et flumina signo / Iam *revocare dato*" (vs. 334-5).

Es preciso advertir que, en algunos casos, en la poesía española del siglo XVI, el cultismo *revocar* posee el sentido de "resonar", especial-

mente en *La Araucana* de Ercilla, y por influjo suyo, en el *Arauco domado* de Pedro de Oña. Véanse algunos ejemplos. En la primera parte de *La Araucana* (1569):

Cuchillo derribó con tal ruido
que *revocó* en los montes del sonido.

(XV, 58.)

En el *Arauco domado* (Lima, 1596) de Pedro de Oña:

Llegado el Indio al rancho, aplica el cuerno
al túmido carrillo y recia boca,
de do la voz horrísona *revoca*
allá en lo mas oculto del infierno.

(v. p. 376.)

oyeron un terrible terremoto,
que *revocó* en el sitio mas remoto.

(II, p. 361.)

OCTAVA XXIII

La fugitiva Ninfa en tanto, donde
hurta un laurel su tronco al Sol ardiente,
tantos jazmines cuanta yerba esconde
la nieve de sus miembros da a una fuente.
Dulce se queja, dulce le responde
un ruiseñor a otro, y dulcemente
al sueño da sus ojos la armonía,
por no abrasar con tres soles el día.

(vs. 177-184.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"En tanto que las deidades del mar, y los moradores de Sicilia hazían tanto género de finezas por Galatea, ella poco atenta, y huyendo dellos, descansaua a la sombra de vn laurel, junto a vna fuente escuchando la música dulce de los ruiseñores, a cuyo canto quedó dormida" (col. 172).

NOTAS

1. **La fugitiva Ninfa en tanto, donde hurta un laurel su tronco al Sol ardiente.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe a propósito de este pasaje:

> "Mientras todos la seguían, cuydadosos, no atendiendo a cultivar la tierra, ni a defender su ganado, descuydada la fugitiva

Ninfa, donde un laurel defiende del Sol ardiente su mismo tronco, con lo frondoso de sus ramas. Breve, y hermosa descripción del lugar donde reposava Galatea. Laurel es un árbol muy conocido, de perpétuo verdor en sus hojas, fué consagrado a Apolo: los Griegos le llaman Dafne; y esto dió ocasión a la fábula de que Apolo amó una Ninfa deste nombre, la cual viéndose perseguida, y casi en las manos del aborrecido amante, rogó a los Dioses la librassen, los quales la convirtieron en árbol de su nombre: y no faltando en Apolo el amor; le vaticinó, lo que avía de ser honrado, y estimado, ciñendo no sólo sus sienes, y las de los Poetas pero también las sagradas cabeças de los Emperadores en sus triunfos."

(fol. 355.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* nos dice por su parte:

"Llegó huyendo Galatea, donde un laurel con la sombra de sus ramas estorvava que el Sol no llegasse a su tronco. Da a entender D. L. que la hora en que llegó Galatea allí, era el mediodia... porque entonces es quando el Sol está en la mitad del cielo, que coge el árbol perpendicularmente, de modo que hiriendo en las ramas, no puede llegar al tronco, como al salir y declinar... El laurel, que el Griego dize *Daphne,* ya se sabe que árbol es."

(Nota 1, col. 172.)

Como señala certeramente Pellicer, Góngora sitúa este primer cuadro idílico en la hora del mediodía, cuando caen perpendicularmente los rayos del sol y las ramas del laurel dan sombra a su mismo tronco. Pero al propio tiempo la expresión ***hurta un laurel*** *su tronco al Sol ardiente* incluye un recuerdo de la fábula de Apolo y Dafne, en el que la ninfa desdeñosa y esquiva, intenta obstinadamente sustraer su cuerpo —el tronco del laurel— a los ardientes rayos del Sol —del dios Apolo—.

En lo formal, Góngora recuerda, tal vez, un pasaje de la *Vida del Patriarca San Josef,* de Valdivielso (Toledo, 1607):

Cual, con mano tan fiera como blanca,
Del oro, de quien hurta al sol los rayos.

(XIX, p. 215 b.)

La poesía eglógica coloca a menudo escenas bucólicas o idílicas a la sombra de un laurel. Así Balbuena, en el *Siglo de Oro en las selvas de Erífile* (Madrid, 1608):

> Mientras al fresco y apacible frío
> que corre aquí, *templamos los ardores*
> *del sol al pie deste laurel sombrío.*
>
> (Egloga V, p. 114.)

Barahona de Soto, en la *Primera parte de la Angélica* (Granada, 1586):

> Aquí vió un bosque de arayhan precioso,
> Alli de yedra que se tuerce, y gira
> Por dura enzina, o roble valeroso,
> Vió un monte de *Laureles,* que respira
> Un viento muy suave y oloroso.
>
> (Canto Séptimo, fol. 140.)

2. fugitiva.— Según Dámaso Alonso, en *La lengua poética de Góngora* (p. 56), el cultismo *fugitivo* aparece registrado por vez primera en un diccionario en el *Vocabulario* de Cristóbal de las Casas (Sevilla, 1570), y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611). El mismo erudito consigna su empleo por parte del Marqués de Santillana, Juan de Mena, y su aparición en el *Quijote* de Cervantes, señalando que Góngora le adopta por vez primera en 1582. Por nuestra parte, podemos añadir a estos datos las siguientes noticias acerca de su frecuente empleo en la poesía española del siglo XVI anterior a Góngora. En efecto, aparece ya en las *Obras* (Barcelona, 1543) de Garcilaso:

> el curso, enajenado, iba siguiendo
> del agua *fugitiva.*
>
> (Egl. I, vs. 124-5.)

> el *fugitivo* sol, de luz escaso.
>
> (Egl. I, v. 419.)

> las *fugitivas* ninfas vais buscando.
>
> (Eleg. I, v. 177.)

En la *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo (Valencia, 1564):

se fué tras la *fugitiva* pastora...
(Lib. I, p. 416.)

siguiendo la *fugitiva* pastora...
(Lib. II, p. 430.)

En la Oda XIX, *A Todos los Santos,* de Fray Luis de León:

el rayo *fugitivo* en este día.
(Od. XIX, v. 7.)

En la Carta VI de las *Obras* de don Diego Hurtado de Mendoza, anteriores a 1575:

Sabes que soy *fugitivo*...
(Carta VI, p. 313.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Al mismo de la gente *fugitiva.*
(VIII, p. 45 b.)

Sigue el odioso bando *fugitivo.*
(XI, p. 60 a.)

Al bando amotinado y *fugitivo.*
(XI, p. 61 a.)

Que ya los *fugitivos* apremiaba.
(XIII, p. 68 B.)

Contra los capitanes *fugitivos.*
(XV, p. 81 a.)

Ni de los *fugitivos* sol y luna.
(XX, p. 106 b.)

Es sorda, desdeñosa y *fugitiva.*
(XXIII, p. 125 b.)

En *La Galatea* de Cervantes (Alcalá, 1585):

qual *fugitiva* sombra,
el bien me huye y el dolor me assombra.
(Lib. III, p. 217, vs. 26-7.)

En el *Cancionero* de López Maldonado (Madrid, 1586):

hasta el ronco ruydo
del agua *fugitiva.*
(Can. 3, fol. 65 v.)

mas la Fortuna (a todos) *fugitiva*
(fol. 125.)

Tienen me aqui qual *fugitivo* esclavo,
(fol. 130.)

Se que Amor mas que el viento es *fugitivo.*
(fol. 140 v.)

En la segunda parte de *La Araucana* de don Alonso de Ercilla (Madrid, 1578):

La temerosa gama *fugitiva.*
(XXIII, p. 86 b.)

Y en la tercera parte de *La Araucana* (Madrid, 1589):

Las mentirosas, *fugitivas* guías.
(XXXV, p. 129 b.)

3. **tantos jazmines cuanta yerba esconde**
la nieve de sus miembros da a una fuente—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

"Le da tantos jazmines a una fuente, quanta yerva esconde con la nieve de sus miembros: esto es, recostada al margen de

una fuente, le da tantos jazmines en lo cándido de sus miembros, quanta yerba esconde la nieve dellos mismos: assí entiendo yo este lugar, aunque don Gabriel de Corral, cuyo ingenio, y erudición honran felizmente a España, me dixo lo entendía de otra manera. Que recostada Galatea, cerca de una fuente en la parte superior, retratándose en sus aguas, le dava en su imagen tantos jazmines, quanta yerva escondía la nieve de sus miembros, oprimiéndola con ellos. El jazmín es planta conocida, cuya flor es olorosíssima y blanca, el nombre es Arabigo Yazmín. Ordinariamente se compara la hermosura a las flores: y assí lo haze el Poeta, significando la de Galatea en la candidez de los jazmines... Ponderó bien nuestro D. Luis la hermosura de Galatea en la alusión a los jazmines y su condición esquiva, y su blancura en la nieve, y como esta suele cubrir la yerva, transfirió con propiedad a los miembros de Galatea el efeto mismo."

(fols. 356-357.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"Echóse sobre las yervas que margenavan una fuente, cubriendo de jazmines (estos son sus miembros) tanta yerva, quanta pudo ocupar su cuerpo. Otros entienden este lugar de que se miró la Ninfa en la fuente, retratándose en ella, pero no lo atinan: porque dize luego, que se durmió, y no avía de ser sobre la agua, sino sobre la yerva, lecho sabroso..."

(Nota 2, col. 173.)

Pedro Díaz de Ribas, en sus *Discursos apologéticos por el estilo del Poliphemo y Soledades,* explica en la siguiente forma este pasaje:

"Por elegante modo significa que la Ninfa se recostó junto a una fuente, diziendo, que la yerva que ocupaba, la pagava en los jazmines de su cuerpo."

(fol. 194 v.)

Encierra este pasaje uno de los más indescifrables misterios de la obra gongorina. Pese a la mágica potencia evocadora de estos versos. cuya belleza refinada y sensual parece evocar la blanquísima desnudez de la ninfa dormida sobre la hierba verde, junto a una fuente de aguas límpidas, es absolutamente imposible determinar su verdadero sentido.

La interpretación de Salcedo, tan ambigua y oscura como el propio

texto, no aclara absolutamente nada, y la de Pellicer prescinde arbitrariamente de la alusión a la fuente, que es la que complica el sentido del pasaje. Es evidente, sin embargo, que la interpretación más verosímil del texto gongorino es ésta: "la ninfa, recostada en el margen de una fuente, refleja en sus aguas tantos jazmines de sus miembros blanquísimos como hierba esconde la nieve de su cuerpo recostado sobre el césped". Lo cual no puede interpretarse de otro modo que el siguiente: "la ninfa, recostada en el margen de una fuente, refleja su cuerpo blanquísimo en el agua". Parece, sin embargo, que la expresión *dar sus jazmines a una fuente* sugiere más bien la idea de sumergir sus miembros en el agua de la fuente, es decir, bañarse en sus aguas, pero en primer lugar existe la imposibilidad de bañarse en una fuente, y en segundo lugar, la inmediata transición al sueño que cierra los ojos de la ninfa indica bien a las claras que estaba recostada sobre la hierba y que daba a la fuente su imagen, no sus miembros.

La imagen de una ninfa recostada en la hierba sugiere a Petrarca un bello pasaje del *Canzoniere,* donde describe a Laura sobre el césped, pasaje que parece el modelo más próximo a Góngora:

> Qual miracolo e quel, quando tra l'erba
> quasi un fior siede, o ver quand'ella preme
> col suo candido seno un verde cespo.
>
> (CLX, p. 164.)

El uso del jazmín como imagen cromática de la blancura de los miembros femeninos no es muy corriente en la poesía española, pero aparece reiteradamente en Valdivielso, *Vida del patriarca San Joseph* (Toledo, 1607):

> Por mejillas le da las de la aurora,
> *De jazmín blanco,* y colorada rosa.
>
> (II, p. 146 b.)

Aludiendo a la garganta blanquísima de la Virgen:

> Seguro albergue, soberano nido,
> De blanco azahar y *de jazmín tejido.*
>
> (II, p. 146 b.)

4. **Dulce se queja, dulce le responde**
un ruiseñor a otro, y dulcemente...—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado*, escribe a propósito de este pasaje:

"*Dulce se quexa* / Dulcemente se quexa. Puso el nombre por el adverbio: assi Horacio lib. I. Od. 22.

Dulce ridentem Lalagen amabo,
Dulce loquentem.

Un ruiseñor a otro / Ruyseñor es una avecilla cuyo canto admirable deleita suavemente a los mortales."

(fol. 357.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* nos dice por su parte:

"*Dulce se quexa, dulce se responde, un ruiseñor a otro:* assí se ha de leer, no *dulce le responde,* como algunos M. S. Trillado es, bien que galante esto de poner siempre en la margen de las fuentes y arroyos aves canoras... Estas quexas dulces del *ruiseñor* ave dicha en las fábulas *filomela,* han sido tropieço docto de los poetas Griegos y Latinos."

(Nota 3, col. 173-174.)

La construcción estilística de este pasaje gongorino procede inicialmente de Petrarca, en el *Canzoniere,* que usa repetidas veces una construcción idéntica, inspirada en el famoso modelo horaciano aducido por Salcedo Coronel:

chi non sa come *dolce* ella sospira,
e come *dolce* parla, e *dolce* ride.

(CLIX, p. 163.)

Este esquema horaciano, que, como es lógico, Góngora conocía directamente en su forma original, se convierte en una construcción esti-

lística típica de Petrarca, como puede verse en este otro pasaje del *Canzoniere:*

Dolci ire, *dolci* sdegni e *dolci* paci,
dolce mal, *dolce* affanno, e *dolce* peso
dolce parlare, e *dolcemente* inteso
or di *dolce ôra,* or pien di *dolci* faci.

(CCV, p. 192.)

Imitada por Boiardo en sus *Amorum libri:*

Dolce parole e *dolce* lacrimare,
Che *dolcemente* me *adolcite* il core,
E di *dolceza* il fati lamentare.

(Lib. III, CLXVII, p. 112.)

Y por Torquato Tasso en un soneto de las *Rime:*

Le *dolci* guerre *dolcemente* ardite
E le repulse *dolcemente,* oneste,
Da vezzi e paci *dolci* a seguir preste
Sian spesso *dolcemente* anco seguite.

(LXXXI, 5-8.)

En cuanto a la alusión a las dulces quejas del ruiseñor, inicialmente es de origen petrarquista, como puede verse en dos pasajes del *Canzoniere:*

e'l rosigniuol che *dolcemente* all'ombra
tutte le notti si lamenta *e piagne.*

(X, p. 9.)

Quel rosigniuol, *che sí soave piagne*
forse suoi figli o sua cara consorte,
di *dolcezza* empie il cielo e le campagne
con tante note sí pietose e scorte.

(CCCXI, p. 281.)

Sin embargo, las fuentes próximas de este pasaje gongorino se

encuentran en la *Egloga I* de Garcilaso, donde se alude a las quejas del ruiseñor:

Cual suele el ruiseñor con triste canto
quejarse entre las hojas escondido.

(vs. 324-325.)

En otro pasaje de la misma *Egloga I,* Garcilaso alude nuevamente al canto del ruiseñor y nos revela una fuente manifiesta del verso gongorino "dulce se queja y *dulce le responde*":

La blanca Filomena,
casi como dolida
y a compasión movida,
dulcemente responde al són lloroso.

(vs. 231-234.)

Góngora pudo tener también presente este otro pasaje del mismo Garcilaso en la *Egloga I:*

Se *quejaba* tan *dulce* y blandamente
como si no estuviera de allí ausente
la que de su dolor culpa tenía.

(vs. 52-54.)

El Obispo Balbuena, en el *Siglo de Oro en las Selvas de Erífile* (Madrid, 1608), adopta la misma fórmula petrarquista, divulgada por Garcilaso:

De cantorcillas aves visitados:
vuelan las unas y las otras quedan,
al murmurar del agua concertando,
los dulces cantos en que nos remedan.
Cual *de quejas* el aire está sembrando
de celos llena, y cual de triste olvido.

(Egl. III, p. 74-75.)

Fórmula que recuerda Carrillo en la *Canción segunda* (*Obras,* 1611):

Desata, alegre, el placentero gusto
la *dulce* voz del ruiseñor pintado.

(pág. 101.)

Poliziano, en las *Stanze per la Giostra,* describiendo el paisaje idílico en que Julio queda preso de amor por Simonetta, alude a las quejas del ruiseñor:

> E l'usignuol sotto le amate fronde
> Cantando ripetea *l'antico pianto.*
>
> (Oct. 60.)

Es corriente en la poesía renacentista aludir a las quejas del ruiseñor. En *El Monserrate* de Virués (Madrid, 1588):

> Oíanse esfogar los ruiseñores
> con voz aguda *sus dolores graves.*
>
> (XII, 543 b.)

Marino, en las *Rime Boscherecce,* tiene cuatro sonetos dedicados al ruiseñor. El primero:

> I sento il Rossignuol, che sovra un faggio
> Il canto accorda al mormorar del'onde.
>
> (pág. 69.)

El tercero:

> O Rossiggnuol, che'n si soave stile
> Vaghe rime mi detti...
>
> (pág. 70.)

El cuarto:

> Bel Rossignuol, che tra'iu folti rami
> Per queste al Sol nemiche ombre frondose
> Tante spendendo vai rime amorose...
>
> (pág. 70.)

Y el segundo:

> Sovra l'orlo d'un rio lucido e netto
> Il canto soavissimo scioglea
> Musico Rossignuol, c'haver parea
> E mille voci, e mille augelli in petto.
>
> (pág. 69.)

Imitado por Góngora en el bellísimo soneto que empieza:

Con diferencia tal, con gracia tanta
Aquel ruiseñor llora, que sospecho
Que tiene otros cien mil dentro del pecho,
Que alternan su dolor por su garganta.

(237, p. 467-8.)

5. **y dulcemente**
al sueño da sus ojos la armonía.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe a propósito de este pasaje:

"Y la harmonía dulcemente entrega sus ojos al sueño. Harmonía es la consonancia en la música, que resulta de la variedad de las vozes en convenientes intervalos. Virgilio en la Egl. I, puso el susurro de las avejas, combidando al sueño. Nuestro Poeta con más felicidad escrive, que causó este efecto el canto de los ruiseñores."

(fol. 358.)

Y cita a continuación el siguiente pasaje de la *Egloga I* de Virgilio:

Hinc tibi quae semper vicino ab limite saepes
Hyblaeis apibus florem depasta salicti,
Saepe levi somnum suadebit inire susurro.

(I, vs. 54-6.]

Tras lo cual añade:

"Yo entiendo que en la descripción deste lugar donde Galatea reposava, imitó a Horacio Od. 2, Epod."

(fol. 358.)

Salcedo transcribe acto seguido el siguiente pasaje del *Beatus ille* horaciano:

Libet iacere modo sub antiqua ilice
Modo in tenaci gramine;
Labuntur altis interim ripis aquae,

Queruntur, in siluis aues,
Fontesque lymphis obstrepunt manantibus,
Somnos quod inuitet leues.

(II, 23-2.)

Que dice así en la bellísima versión de Fray Luis de León:

Debajo un roble antiguo ya se asienta,
ya en el prado florido.
El agua en las acequias corre, y cantan,
los pájaros sin dueño,
Las fuentes al murmullo que levantan
despiertan dulce sueño.

(vs. 23-28, t. II, p. 144.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"Quedó al son de la música Galatea dormida, como en Virgilio al susurro de las abejas."

(Nota 4, col. 175.)

Además de los textos citados por Salcedo, Góngora podía tener presente el siguiente pasaje de Ovidio en los *Fastos:*

Dum sedet; umbrosae salices, volucres canorae
Fecerunt somnos, et leve murmur aquae.
Blanda quies victir furtim subrepit ocellis.
Et cadit a mento languida facta manus.

(Lib. III, vs. 17-18.)

Y este otro de Silio Itálico en *De Bello Punico:*

Argutos inter volucrum certamine cantus,
Somniferam ducit lucenti gurgite lympham.

(Lib. IV, 86-87.)

Es típico de las descripciones del paisaje clásico de la poesía rena-

centista esta alusión al canto armonioso de los pájaros. Así en *La Araucana* de Ercilla:

> Allí se oye la dulce melodía
> Del canto de las aves y *armonía*.
>
> (I, p. 6 a.)

> Los frescos y suavísimos olores,
> Las aves y su acorde melodía
> Dejaban las potencias y sentidos
> De un ajeno descuido poseídos.
>
> (XXVI, p. 101 a.)

En la primera parte de *La Angélica* de Barahona de Soto (Granada, 1586):

> Y al *dulce* son de aquella boz suave,
> De sus lamentos blandos, y gemidos,
> Del vivo acento agudo, y tierno grave,
> De Angélica *armonía* produzidos...
>
> (Canto Tercero, f. 45 v.)

Barahona de Soto, en la *Fábula de Acteón:*

> Por la suave *harmonía*
> Que la frecuencia confusa
> De los pájaros hacía,
> Parece que alguna musa
> La concertaba y regía.
>
> (14, p. 644.)

6. **por no abrasar con tres soles el día.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* interpreta lacónicamente:

> "Porque no abrasse el dia con tres Soles: esto es, con el Celeste, y los dos ojos de Galatea."
>
> (fol. 358.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

> "Aquí el *día* es la persona que haze, no se ha de leer *al día.* Los ojos de Galatea y el Sol del cielo, son los tres soles. Desta frase de soles *duplicados* y *triplicados:* ay exemplares en Eurípides *in Bacch.* Séneca in *Agam. Gemino sole prefulget dies.*"
>
> (Nota 5, col. 175.)

El sentido del pasaje gongorino no ofrece, desde luego, dificultad alguna:

> "Y la armonía del canto de los ruiseñores entrega dulcemente sus ojos al sueño, para que el día no abrase la tierra con tres soles, el que luce en el cielo, y los dos soles de los ojos de Galatea."

El hecho de identificar en una metáfora los ojos de la amada con dos soles es un tópico de la poesía renacentista procedente de Petrarca, en el *Canzoniere:*

> *Que'duo bei lumi, assai piú che'l sol chiari,*
> chi pensó mai veder far terra oscura?
>
> (CCCXI, p. 281.)

Y habla también del sol de los ojos de Laura:

> e mai non volsi
> *altro da te che'l sol de li occhi tuoi.*
>
> (CCCXLVII, p. 314.)

Aparece también en el *Orlando* de Ariosto, describiendo a Alcina:

> Sotto duo negri e sottilissimi archi
> *Son duo negri occhi, anzi duo chiari Soli.*
>
> (VII, 12.)

El Tasso utiliza reiteradamente esta metáfora en la *Gerusalemme liberata:*

> E lampeggiar fa, quasi *un doppio Sole,*
> il chiaro sguardo e'l bel riso celeste.
>
> (IV, 91.)

El mismo Tasso, en las *Rime:*

E ne'l labri nudria l'aura amorosa
Al sol de gli occhi suoi perpetui fiori.

(LV, p. 674.)

Marino usa la metáfora petrarquista en uno de los sonetos de sus *Rime* (Venecia, 1602): *Le chiome sparse al sole:*

e, *nel Sol de le luci uniche e sole,*
intento, e preso dagli aurati stami,
volgersi quasi un girasole il Sole!

(IV, p. 77.)

En este soneto, Marino, aludiendo a los rubios cabellos de la amada, que identifica con el Sol, utiliza una construcción estilística semejante a la de este verso gongorino, y una idea semejante: la aparición de la amada, nuevo sol, duplicará la luz del día:

sorgendo il mio bel Sol del duo oriente,
per doppiar forse luce al dí nascente,

En Marino, lo corriente no es aludir, como el Tasso, a un *doppio Sole,* o como Góngora a los *dos soles,* sino que alude generalmente al sol de los ojos, como en este pasaje de la *Ninfa tiberina*:

e novi onori
dal vivo Sol de'suoi begli occhi accoglie

(pág. 99.)

En la poesía española, aparece ya en *La Diana* de Montemayor (Valencia, 1559):

Si hebras de oro son vuestros cabellos,
a cuia sombra están *los claros ojos,*
dos soles cuyo cielo es vuestra frente.

(Lib. II, p. 325.)

Gálvez de Montalvo, en el *Pastor de Fílida* (Madrid, 1582):

¿Cuando el jazmin? ¿Cuando el color de rosa
con los dos claros ojos eclipsados?

(5.ª parte, p. 540 b.)

Juan Rufo, en *La Austríada* (Madrid, 1584):

Velando en medio del común reposo,
Sus dos soles con llanto humedecidos.

(XVIII, p. 96 a.)

En la *Primera parte de la Angélica,* de Barahona de Soto, describiendo la belleza de Angélica (Granada, 1586):

Por rostro, grana; y trae marfil, por frente;
Por ojos, soles; y un hermoso choro,
De aljofar, y coral, por labio, y diente.

(Canto Décimo, f. 195 v.)

Barahona de Soto, en unas octavas de sus *Poesías Líricas:*

¿Son estos soles los divinos, bellos
Y alegres ojos de mi pensamiento
Mil veces se abrasó?...

(pág. 787.)

En el *Cancionero* de López Maldonado (Madrid, 1585), en las *Octavas:*

hasta que en un alavastrino cielo
dos soles vi, que alumbran a la tierra.

(fol. 72.)

Divinos soles cada qual bastante
a reprimir la luz de aquel del cielo.

(fols. 135 v.-136.)

En las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa (Valladolid, 1605), una composición de Lope de Salinas:

No tenga mas el nublo ya cubiertas
Tus dos estrellas (soles en la tierra).

(pág. 31 a.)

Valdivielso, en la *Vida del patriarca San Josef* (Toledo, 1607):

Dos soles claros son sus ojos bellos
de vista grave y de mirar gracioso.

(II, p. 146.)

Pero el pasaje gongorino parece inspirado en el siguiente pasaje de *La Arcadia* de Lope, describiendo el acto de dormirse Belisarda:

"rindióse al sueño, quedando el día, que hasta entonces vanaglorioso *de tres soles resplandecía,* oscuro como la noche."

(Lib. I, p. 34.)

Lope, en el Polifemo incluído en *La Circe* (Madrid, 1624), alambica todavía más la metáfora, diciendo que el color verde de los ojos de Galatea es un cielo abreviado en los dos soles de sus ojos:

y ese verde color a mi desvelo
(aunque *cielo en dos soles abreviados)*
siendo el color que más la vista agrega,
hace efecto contrario, pues me ciega.

(II, p. 229.)

OCTAVA XXIV

Salamandria del sol, vestido estrellas,
latiendo el can del cielo estaba, cuando,
—polvo el cabello, húmidas centellas,
si no ardientes aljófares sudando—
llegó Acis, y de ambas luces bellas
dulce Occidente viendo al sueño blando,
su boca dió —y sus ojos, cuanto pudo,
al sonoro cristal— al cristal mudo.

(vs. 185-192.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"Parece por esta estancia que el tiempo en que Galatea sesteava, era en el estío enmedio de las caniculares a tiempo que Acis fatigado y sudando llegó a la fuente, y viéndola dormida, aplicó boca y ojos a los dos cristales, la boca al cristal sonoro de la fuente, para beber, los ojos al cristal mudo de Galatea para mirar" (col. 176).

NOTAS

1. **Salamandria del sol.**—Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* comenta este pasaje del modo siguiente:

"*Salamandra del Sol.* Avia el sol entrado en el signo de Cancer, y llegado a la constelación Canicular. Galanamente llama a

la Canicula *Salamandra del Sol,* porque sin abrasarse, arde tanto por la cercanía de la llama solar."

(Nota 1, col. 176.)

Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe por su parte:

"Llamó D. Luis a esta imagen, Salamandra del Sol, para significar que el sol avia entrado en ella, o porque la piel deste animal, según Plinio en el libro 10, cap. 67, está pintada de estrellas. La figura de la Salamandra escribe este autor en el lugar citado, que es un lagarto, dize que es tan frio que tocando al fuego le apaga, de la misma suerte que el yelo."

(fols. 358 v.-359.)

La idea procede de un tópico muy corriente en la poesía de Petrarca y específicamente de estos versos del *Canzoniere*:

Di mia morte mi pasco, e vivo in fiamme
strano cibo e mirabil *salamandra.*

(CCVII, p. 196.)

La idea aparece de nuevo en Marino *(Rimas,* 1603):

Or t'ardi e soffri e, senza fal piú motto
tra le fiamme il tuo cor sia *salamandra.*

(pág. 130.)

En el soneto CVI de las *Rime* de Chariteo (Nápoles, 1506):

Si come salamandra in fiamme ardenti,
Ove si more altrui, vive in diletto,
Cosí tu, donna, alberghi intro'l mio petto,
Et de l'incendio mio parte non senti.

(p. 122, 1-4.)

En la poesía española, alusiones de este tipo no son corrientes, y las únicas que he podido encontrar aluden exclusivamente a la complacencia de la salamandra por el fuego, prescindiendo de la imagen amorosa de Petrarca y Marino. Así en *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Las grandes llamas *salamandrias* crian
En las ardientes fraguas que bufaban.

(I, 12.)

También en una *Sextina* del *Cancionero* de López Maldonado (1586):

> Qual *Salamandra en fuego* vive el cuerpo
> y en duro yelo se sustenta el alma
> ved como romperá la muerte el lazo.
>
> (fol. 146 v.)

En un soneto de las *Rimas* de Lope (Madrid, 1602), aparece una alusión de este tipo, aunque sin la mención precisa de la salamandra:

> Aquí tan loco de mirarla estuve
> *que de niñas sirviendo a sus zafiros,*
> *dentro del sol sin abrasarme anduve.*
>
> (*Rimas,* p. 59.)

Y más importante como precedente de Góngora, este otro pasaje de una epístola en tercetos intercalada en el *Peregrino en su patria* (Madrid, 1604):

> salteadora gentil, monstruo amoroso
> *salamandra de nieve y no de fuego.*
>
> (pág. 182.)

Y este probable recuerdo de Marino en *La Dorotea* (Madrid, 1632):

> "*Dexole, ¡ay de mi!, para la salamandra de mi corazón.*"

Que Góngora conocía y recordaba los versos lopescos anteriormente citados del *Peregrino en su patria,* lo demuestra la imitación patente de los mismos que aparece en un Soneto gongorino escrito en 1615:

> el ocio, *salamandria más de nieve*
> que el vigilante estudio lo es *de fuego.*
>
> (Soneto 338 de *1615.)*

Antes, en la *Vida del Patriarca Sàn Josef* del Maestro Valdivielso (Toledo, 1607), se encuentra también:

> Cual *salamandra* pisa el fuego amado.
>
> (Canto I, p. 147.)

Y en una Canción de Barahona de Soto, incluída en las *Flores* de J. Antonio Calderón (1611) *"Mas ya que viva quiso"*:

Cual hedríado, viva envuelto en agua,
O, cual la *salamandria en horno o fragua.*

(Canción II, p. 758.)

Y en el *Romance Quinto* de don Luis Carrillo (Madrid, 1611):

De la *salamandria* dicen
que en el fuego viva está:
por mi corazón lo digo,
que, a más llamas, vive más.

(pág. 39.)

Entre las publicaciones posteriores a la de Góngora, se encuentra también varias veces, como en la canción de Soto de Rojas en el *Desengaño de Amor en Rimas* (Madrid, 1623):

Plumas calço vestido de escarmiento
por evitar el fuego que me abrasa
sin luz, de que está en mí como en su esfera:
mas en cenizas siento,
que yace el nuevo adorno, el pecho en cera;
y el salamandra coraçon en brasa.

(p. 94, vs. 10-15.)

En la *Egloga tercera* de *Marcelo y Fenixardo* de la misma obra de Soto de Rojas *Desengaño de amor en Rimas* (Madrid, 1623):

Sobre rígida brasa,
verás cándida Fenix, que te entrego
la *Salamandra* del ardiente Fuego,
que mil pechos te abrasa.

(p. 187, vs. 1-4.)

En Quevedo encontramos también una metáfora de este tipo, en un soneto publicado en 1632, que Astrana Marín supone escrito en años anteriores y que alude al Vesubio:

Salamandra frondosa y bień poblada.
te vió la antigüedad, coluna ardiente.

(XIII, p. 48.)

Aparece también en otro soneto de Quevedo, evidentemente petrarquista:

> *La salamandra fría,* que desmiente
> noticia docta, a defender me atrevo,
> cuando en incendios que sediento bebo,
> mi corazón habita y no los siente.
>
> (IX, p. 55.)

Lope, en el soneto *Dedicatoria de la Lyra, con que piensa celebrar su belleza,* de las *Rimas de Burguillos* (Madrid, 1634):

> Criome ardiente *Salamandra* el cielo
> Como Sirena a ti, menos la escama,
> Para ser mariposa no eres llama,
> Fuerça sera mariposear en yelo.
>
> (fol. 2.)

Y recuerda el verso de Góngora el jesuíta sevillano Padre Antonio Bastidas, en un pasaje de su traducción del idilio de la Rosa de Ausonio, publicada en el *Ramillete de varias flores poéticas recogidas y cultivadas en los primeros abriles de sus años* (Madrid, 1675), por el Maestro Jacinto de Evia:

> Y cuando en sendas de este sitio ameno
> Buscaba abrigo en esa adulta llama
> *Del sol que salamandra ya se inflama...*
>
> (*Poesía Hispano-Americana,* t. II, p. 12.)

2. **vestido estrellas.**—Inicialmente Góngora parece recordar el arranque famoso de la última canción de Petrarca:

> Vergine bella, *che di sol vestita,*
> *coronata di stelle,* al sommo Sole...
>
> (CCCLXVI, p. 333.)

En la poesía española, es Boscán quien introduce la costumbre de

aludir a las estrellas que cubren las constelaciones constituídas por animales míticos, como en este pasaje de la fábula de *Hero y Leandro:*

El bravo Escorpión, ya levantava
Su cabeça, al ardor del gran planeta,
Y las estrellas que en su cuerpo moran
Ivan echando fuertes amenzas.

(fol. 111 v.)

Lope de Salinas, en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa (Valladolid, 1605):

El mundo claro, *el estrellado pelo*
del celestial león tornaba de oro.

(pág. 38 b.)

Fray Diego de Hojeda, en *La Cristiada* (Sevilla, 1611):

A un lado meneábase el Cangrejo
Y era de estrellas su inmortal pellejo.

(II, p. 414 b.)

La fórmula petrarquista aparece ya en la *Respuesta del Capitán Francisco de Aldana a Cosme de Aldana su hermano, desde Flandes,* incluída en el primer volumen de *Todas las obras* (Madrid, 1593):

En esto el puro sale entendimiento,
casi *vestido sol de rayos de oro.*

(tomo I, p. 132.)

José de Valdivielso, en la *Vida del Patriarca San Josef* (Toledo, 1607), imita literalmente la expresión de Petrarca:

Vos, Virgen bella, *que de sol vestida*
Pisais con blancos pies la trina diosa...

(I, p. 139 a.)

En otro pasaje del mismo poema utiliza por vez primera la metáfora gongorina *vestir de estrellas,* que posiblemente fué recordada por Góngora:

Un angel que *de estrellas viste* un alba,
Trae los servicios de la real comida.

(XIX, p. 218 a.)

Valdivielso usa con frecuencia esta expresión, *vestir de:*

Ni al calor de su sol que le caliente,
Ni entre las alas de los querubines,
Ni *vestido del cielo* refulgente.

(XV, p. 199 a.)

A las pias que tiran su carroza
Y tienen una estrella en cada frente,
Un joven bello altera y alboroza
Que *viste de oro* el aire transparente.

(XX, p. 221 b.)

Es la bella mujer maravillosa,
Que vió el divino Juan *del sol vestida.*

(II, p. 144 a.)

Fernando de Herrera utiliza con frecuencia expresiones de este tipo en su poesía, generalmente *vestir de luz.* Véase en el Soneto XXXIX *(Algunas Obras,* Sevilla, 1582), muy anterior a los textos que acabamos de mencionar:

Pura, bella, süave Estrella mía,
que, sin qu'os dañe oscuridad profana,
vestís de luz serena la mañana...

(vs. 1250-52.)

En la Canción VI:

qu'en cuanto Febo Apolo *de luz viste,*
i ciñe la grande orla espaciosa
del mar cerúleo...

(vs. 2754-56.)

3. **latiendo.**—En su *Polifemo comentado,* Salcedo Coronel explica en los siguientes términos el sentido de este pasaje:

"Descripción del Estío: dize, que el Can del Cielo vestido de estrellas estava latiendo... El Can Celeste, es una imagen, ó constelación, la cual consta de dies y ocho estrellas, y tiene en la boca

una clarissima, llamada por los Latinos Canicula, y por los Arabes Alhabor, en la quel entrando el Sol, se aumenta el calor: Está en Cancer en ocho grados y quarenta minutos de longitud, y treinta y nueve grados, y diez minutos de latitud Meridional, de la grandeza primera, de naturaleza de Iupiter y Marte, la qual declina de la equinocial quinze grados, y cincuenta y cinco minutos Australes. Esta constelación es el Can mayor, que algunos llaman Syrion, y de la que parece habla nuestro Poeta, quando dize: vestido de estrellas; porque consta de las que avemos referido. Llamaronle Can; porque de ella se forma una figura de Perro, que va siguiendo una liebre. Ay otra constelación, que se llama el Can menor, ó Procyon, la qual consta de dos estrellas, y la una es lucidissima: y esta dize Plinio, que es la que llaman Canicula, y los Arabes la llaman Algomeissa. Está en Cancer en veinte grados y diez minutos de longitud y diez y seis grados de latitud Austral, de la grandeza tercera, de naturaleza de Marte, con declinacion de seis grados y siete minutos Setentrionales."

(fol. 358 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* nos dice por su parte:

"Este latir del Can alude a la sed y al calor."

(Nota 2, f. 182.)

La fuente clásica es, sin duda alguna, la que señala Salcedo Coronel, según el cual "puede ser imitación de Manilio, lib. 5":

Exoriturque canis, *latratque* canicula Flamma,
Et rapit igne suo, geminatque incendia Solis.

El uso del cultismo *latir* por "ladrar" es frecuente en lengua castellana, y lo encontramos ya en un texto del siglo XIV. En efecto, en *El Cavallero Zifar,* el más antiguo de los libros de caballerías castellanos, aparece por dos veces dicho cultismo en los pasajes de dicha obra, impresa por vez primera en el siglo XVI (Sevilla, 1512), que transcribimos a continuación:

"Yo, andando el otro día a caça con mis canes e con mi compaña, sentí los canes que espantavan mucho, e fuí en pos ellos e fallé que ivan *latiendo* en pos una leona..."

(Cap. XLIII, p. 124, t. I.)

"e al ruido de los canes que ivan *latiendo* por el rastro de la leona..."

(Cap. XCV, p. 238.)

También aparece en los siguientes pasajes de *Os Lusiadas* de Camoens, que ya utiliza el cultismo *latir* por *ladrar* (Lisboa, 1572):

Qual, cos gritos e vozes incitado
Pola montanha o rabido moloso,
Contra o touro remete, que fiado
Na força está do corno temeroso:
Ora pega na orelha, oro no lado,
Latindo, mais ligeiro que forçoso.

(III, 47.)

Que no ha entrado en castellano en la versión de Gómez de Tapia:

ladrando mas ligero que forçoso.

(III, p. 79.)

Y sobre todo en este otro pasaje:

Qual câo de caçador, sagaz e ardido...
Nadando vai e *latindo:* asi o mancebo...

(IX, 74.)

Que Gómez de Tapia ha conservado en su versión:

Cual can de cazador, sagaz y ardido...
Nadando va y *latiendo,* así el mancebo...

(IX, p. 102.)

Aparece también en *La Cristiada* (Sevilla, 1611) de Fray Diego de Hojeda:

Que pia la perdiz, que el perro *late.*

(VIII, p. 464 a.)

En aquel mismo año lo encontramos en el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias (Madrid, 1611):

> "Comunmente dizen que este nombre can se dixo *a canendo,* porque de noche, en guardar la casa y el hato, avisa luego con su porque de noche, en guardar la casa y hato, avisa luego con su tiene encovada, *late* y llama al caçador."
>
> (voz *Can.* p. 281 b.)

En la *Primera Parte de la Angélica* de Barahona de Soto (1586):

> Las liebres sigue el caçador, y el perro
> *Latiendo* va entre sueños calurosos.
>
> (Canto Duodécimo, fol. 242.)

Góngora, en uno de los *Romances Atribuibles,* de la edición de Millé y Giménez, que podemos considerar suyo con toda certeza, pero cuya fecha se ignora:

> Brama el celeste león
> y la canícula *late.*
>
> (XVIII, p. 280.)

Góngora usa ya el cultismo *latir* en la acepción de *ladrar* en el famoso y bellísimo soneto *De un caminante enfermo que se enamoró donde fué hospedado,* escrito en 1594, fecha en que lo emplea por vez primera:

> Repetido *latir,* si no vecino,
> distincto oyó de can siempre despierto.
>
> (258, p. 478.)

Y posteriormente en un romance de 1603:

> Echo, que al *latir* responde
> *Del sabueso diligente,*
> Condujo, perlas su frente,
> Fatigada caçadora,
> Que blancos lilios fue un hora
> A las orlas de su fuente.
>
> (142, p. 237, vs. 5-10.)

En un pasaje muy próximo al que estamos estudiando por lo que se refiere a la semejanza temática, de la *Silva al Estío* de don Francisco Calatayud, incluída en la *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres* de Juan Antonio Calderón (Sevilla, 1611), encontramos una alusión a los latidos del Can celeste:

> Y Sirio enfurecido
> Sale abrasando el monte y la campaña;
> *Ya late el Can ardiente,*
> Y en su fuego encendido
> Febo dobla el ardor, muestra la ira...
>
> (Lib. I, § 137, p. 209.)

Con posterioridad al *Polifemo,* emplea este cultismo don Juan de Jáuregui en su traducción de *La Farsalia:*

> Del sabueso y lebrel mezcla el *latido.*
>
> (Lib. XII, t. II, p. 26.)

Con posterioridad a Góngora encontramos la Elegía III de *Las Eróticas* de Esteban Manuel de Villegas (1618), con los versos:

> Pues que, si acaso *ladra desde el cielo*
> *rabiosa la canícula...*
>
> (p. 300, t. I.)

El tema aparece también en un *Soneto* de Quevedo:

> *Ya la insana Canícula, ladrando*
> *llamas, cuece las mieses, y en hervores*
> de frenética luz, los labradores
> ven a Proción los campos abrasando.
>
> (Son. XXXIII, p. 52.)

Según señala Dámaso Alonso en *Poesía Española* (pág. 606), la fuente indudable de este pasaje es una sátira de Persio:

> ... siccas *insana Canicula* messes
>
> (III, 5-6.)

Se halla también en la *Fábula de Acteón,* intercalada en *Las Harpías de Madrid* de Castillo Solórzano (Madrid, 1631):

porque Acteón en su carrera
latidos daba el menor.

(Estrofa III, p. 121.)

Y en *Los Rayos del Faetón* de Soto de Rojas (1639):

La Corçuela vencida, aunque ligera
Baruco *late,* y venteando para,
Que el olfato le informa dueño amado
La vista Ciervo de vivir cansado.

(Rayo Clareciente, 59, p. 312.)

Un influjo evidente del pasaje gongorino aparece en este verso de *La Vida es Sueño* de Calderón (1636):

No es breve luz aquella
caduca exhalación, pálida estrella,
que en trémulos desmayos,
pulsando ardores y *latiendo* rayos...

4. **latiendo el can del cielo estaba.**— La expresión *can del cielo* aparece ya en los *Fastos* de Ovidio, que alude al *cane sidereo:*

Est Canis (Icarium dicunt) quo sidere moto
Tosta sitit tellus, praecipiturque seges
Pro *cane sidereo* canis hic imponitur arae
Et, quare pereat, nil nisi nomen habet.

(Lib. IV, 939-942.)

Aparece también en el *Soneto III* de las *Rime* de Boccaccio:

Il *Cancro ardea,* passata la sest'ora,
Spiraza zefiro e il temp'era bello.

(vs. 1-2.)

Y en Lorenzo de Medicis, en las *Rime*:

Deh! frena alquanto il tuo veloce corso:
cosí del *Sirio can* giá mai t'offenda,
rapido fiume, il venenoso morso.

(LXXXII, p. 216, t. I.)

Y también en la égloga de *Apollo e Pan:*

Del *Sirio can* la rabbia non si·sente,
né par ch'a terra i fior languenti pieghi
l'arida arena, anela e sixiente.

(II, 25-27, p. 313, t. I.)

En la fábula de *Hero y Leandro* de Boscán aparece la primera versión del tema existente en la poesía española, que tal vez recordaba Góngora, gran conocedor de las *Obras* del poeta barcelonés:

La muy temida'strella, en el verano
Que'n la frente del *can está en el cielo,*
Y es su uso quemar los secos indios:
Estava ya en su fuerça, y el sol dava
La buelta, encima del balcón más alto.

(fol. 95.)

En la *Gerusalemme* de Tasso (1571) aparece también:

Ma nel *Cancro celeste* omai raccolto
Apporta arsura inusitata il Sole.

(XIII, 52.)

Asimismo aparece en *La Austríada* de Rufo (Madrid, 1584):

Y cuando Febo en el ardiente seno
del *Can rabioso* está, tambien solian.

(I, 7.)

Y en las *Polifemeide* de Marino (*Rime,* 1603):

E del *celeste can* gli accesi lampi
Venir dolce a temprar Zefiro e Noto.

(Son. XVI.)

En el *Vivaio di Boboli* de Chiabrera:

Con gentil ombra a rinfrescar possenti
Del *can celeste* i paventati ardori.

(pág. 85.)

Lo encontramos igualmente en la *Vida del Patriarca San Josef* de Valdivielso (Toledo, 1607):

Al tiempo cuando el guedijudo signo
Cuya boca defiende un *can que rabia.*

(X, p. 175.)

5. **latiendo el Can del cielo estaba, cuando.**—Esta construcción se encuentra a veces en la poesía italiana. Véase en el *Orlando furioso* de Ariosto:

Stavano insieme in questa guisa *cuando...*

(III, 77.)

Aparece ya en la Elegía I de Garcilaso *(Obras,* 1543):

así en el escondido bosque, *cuando...*

(Eleg. I, v. 175.)

Se encuentra asimismo en la traducción de la *Ulyxea* de Homero por el secretario Gonzalo Pérez (1553):

Y que habia de venir un tiempo *quando...*

(Lib. VIII, p. 293.)

Y en la traducción de *La Eneida* de Gregorio Hernández de Velasco (Amberes, 1557):

Esto avia dicho Palinuro, *quando...*

(Lib. sexto, p. 282.)

En *La Araucana* de Ercilla se encuentran muchos casos parecidos. Así en la primera parte (1569) encontramos:

> Partióse esta batalla, porque *cuando...*
>
> (III, p. 15 a.)

> No bien sonó la alegre trompa, *cuando...*
>
> (X, p. 40 b.)

En la segunda parte (1578):

> Como ventosa y negra nube, *cuando...*
>
> (XXV, p. 98 b.)

> No acabó de decir bien esto, *cuando...*
>
> (XXIII, p. 89 b.)

> Del mar no habían sacado los pies *cuando.*
>
> (XIX, p. 75 a.)

> Y el crucero las horas señalando
> Entre el sur y sudueste declinaba
> En mitad del silencio y noche *cuando...*
>
> (XX, p. 79 b.)

En la tercera parte (1589):

> Eran pasadas ya tres horas, *cuando...*
>
> (XXX, p. 111 b.)

> Mañana disfrazado al tiempo *cuando*
> Vaya el sol en mitad de su jornada...
>
> (XXXI, p. 115.)

> No acabó su razón el indio *cuando...*
>
> (XXXIV, p. 129 a.)

Aparece también en *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

> Era de octubre el sexto dia *cuando...*
>
> (XXII, p. 119 a.)

Y en *La Galatea* de Cervantes (Alcalá, 1585):

> daño que aplaze en los principios, *quando...*
> (Lib. IV, p. 57, r. 6.)

Se encuentra también en la *Primera parte de la Angélica* de Barahona de Soto (Granada, 1586):

> Hasta que al fin de un dia al tiempo *quando...*
> (Canto IV, f. 6 v.)

> Y apenas fue caydo palpitando,
> (No aviendo el soplo elado de la muerte
> Entrado por sus floxos miembros) *quando...*
> (Canto Nono, f. 186.)

Aparece asimismo en *El Monserrate* de Cristóbal de Virués (1588):

> Porque nos dijo aquel tirano, *cuando...*
> (I, p. 506 b.)

> Quedó en la cuesta de un collado ameno
> El trabajado peregrino *cuando...*
> (XV, p. 553 b.)

Y también en el soneto de Lotario inserto en la novela del *Curioso Impertinente,* en el *Quijote* de Cervantes (1605):

> En el silencio de la noche, *cuando...*
> (I, cap. XXXIV, p. 224.)

6. Polvo el cabello, húmidas centellas,
si no ardientes aljófares sudando
llegó Acis.—

Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

> "Quando llegó Acis lleno el cabello de polvo, y sudando humidas centellas, si ya no eran ardientes aljofares. Humidas centellas

dixo a las gotas del sudor, para significar el humor, que exalava sudando, y el ardor de que procedia: ardientes aljofares, por la semejança que tienen. Yo entiendo que se acordo de Torcuato Tasso en el canto 9 de su Gerusalen libertada, donde dize:

Paion perle, e rugiade insu la bella
Guancia irrigando i' tepidi sudori,
Giunge gratia la polve al crin incolto.

Dixo con propiedad ardiente sudor, porque el natural, que procede de color exterior en el Estio, ó por el exercicio, es calido a diferencia del que causa alguna pasion del animo, que es frigidissimo, y no natural."

(fol. 359 r.-359 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"Era lo mas ardiente del dia quando llegó Acis, lleno de polvo el cabello, y bañado en sudor el rostro, como convenia a un joven gallardo y caçador, que andava fatigando el monte a aquellas horas... y asi para dar mas hermosura a Acis le pinta con el cabello lleno de polvo, no desaliñadamente, sino graciosa..."

(n. 4, col. 179.)

7. **Polvo el cabello.**—A partir de *La Eneida* de Virgilio, es clásica en la poesía latina la alusión a la cabellera cubierta de polvo que ostentan los héroes después del combate. Frecuentemente esta alusión se hace extensiva no sólo a las hazañas guerreras, sino al ejercicio de la caza. El desaseo del héroe cubierto de polvo y sudor, ya regrese de la guerra o de la caza, es ya en la poesía grecolatina un atributo de la belleza varonil.

Turno en la *Eneida,* hablando con desprecio de Eneas, dice:

et foedare in *puluere crinis*
uibratos calido ferro murraque madentis.

(Lib. XII, vs. 99-100.)

Hernández de Velasco traduce:

> Dame a ver sus cabellos mui peinados,
> I con calientes hierros mui rebueltos,
> De unguentos odoríferos cargados,
> *Feos con polvo,* i en la arena embueltos.
>
> (Lib. XII, p. 367, t. II.)

Aparece también en Ovidio, en la epístola de Fedra a Hipólito de las *Heroidas:*

> Te tuus iste rigor positique sine arte capilli
> Et leuis egregio *pului* in ore decet.
>
> (Epístola IV, vs. 77-78.)

La traducción castellana de Diego Mexía dice:

> Y no te aumenta poco la hermosura
> Ese descuido tuyo en el cabello,
> Y el *polvo* que te sirve de blancura.
>
> (Epístola IV, p. 52.)

Asimismo se encuentra, como señaló ya Pellicer, en las *Odas* de Horacio:

> Audire magnos jam videor duces
> *Non indecoro pulvere* sordidos.
>
> (Lib. II, I, vs. 21-22.)

La fuente clásica no citada por los comentaristas es, ante todo, Claudiano, en el *De quarto consulatu Honorii Augusti Panegyris:*

> Ipse labor *pulvisque* decent, confusaque motu
> Caesaries...
>
> (vs. 551-552.)

Esta alusión al polvo y al sudor que cubre el cabello y rostro des-

pués de la carrera es muy frecuente en los poetas renacentistas. Véase en el *Orlando Innamorato* de Boiardo:

Di *polvere* era pieno e di *sudore*.

(Lib. I, X, 22.)

En el *Orlando furioso* de Ariosto:

Su la riviera Ferrau trovosse
Di *sudor* pieno e tutto *polveroso*.

(I, 14.)

En las *Stanze per la Giostra* de Poliziano:

Colla chioma arruffata e *polverosa*
E d'onesto *sudor* bagnato il volto.

(Oct. 33.)

También el Tasso, en la *Gerusalemme liberata,* que, como señaló ya Salcedo Coronel en el *Polifemo comentado,* parece ser la fuente de este pasaje gongorino:

Paion perle e rugiade insu la bella
guancia, irrigando i tepidi *sudori;*
Giunge gratia *la polve* al crin incolto.

(IX,81.)

En la poesía española del Renacimiento, el tema arranca de Garcilaso (Barcelona, 1543):

a muerte convertido,
de *polvo* y sangre y de *sudor* teñido.

(Canción V, 14-15.)

Recordado por Ercilla en la primera parte de *La Araucana* (1569):

El rostro fiero, sucio y *polvoroso*
lleno de sangre y *de sudor* teñido.

(XV, p. 57.)

Perdida la color, mudado el gesto,
cubierto de sudor y polvoriento.

(III, pág. 16.)

Hurtado de Mendoza, en la *Fábula de Adonis, Hipomenes y Atalanta*:

> El *polvo* que en el rostro se veía
> Y *el sudor* le hacian mas hermoso.
>
> (p. 69 a, oct. 17.)

Aparece también en el siguiente pasaje de la *Fábula de Phaetonte* del Capitán Francisco de Aldana incluída en el primer volumen de *Todas las obras* (Madrid, 1593):

> Desnudo, soñoliento, inquieto y roxo,
> *de polvo lleno, de sudor* y espigas.
>
> (tomo I, p. 167.)

Barahona de Soto, en la *Primera Parte de la Angélica* (Granada, 1586):

> Un moço muy gallardo, y muy loçano,
> Aunque de sangre, y *de sudor teñido.*
>
> (Canto Quarto, f. 85.)

> ... de un moço obscuro Sarracino,
> Al qual de vida casi halló suelto,
> Y en *polvo* y en *sudor* y sangre embuelto.
>
> (Canto primero, f. 22 v.)

En el *Arauco domado* de Pedro de Oña (Lisboa, 1596):

> Desta manera va Caupolicano,
> De *polvo* y de *sudor* el rostro lleno.
>
> (VI, p. 382 b.)

En la tercera parte de *La Araucana* de Ercilla (1589):

> Los pechos garleando levantados,
> *Llenos de polvo y de sudor* sangriento.
>
> (XXX, p. 112 a.)

Fray Diego de Hojeda, en *La Cristiada* (Sevilla, 1611):

> Dijo, y postrado el húmido semblante
> de *polvo* y sangre y *de sudor* cubierto.
>
> (II, p. 417.)

8. **húmidas centellas**
si no ardientes aljófares sudando.—Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* comenta a propósito de este pasaje:

> "Nótese en D. L. la contraposición de los epítetos, *Húmedas centellas* con *Aljófares ardientes,* por lo caluroso *centella ardiente,* por el sudor *aljófar húmedo.*"
>
> (Nota 4, col. 180.)

Con su especial complacencia por los contrastes violentos, tan propia del Barroco, Góngora describe en este pasaje el sudor de Acis como una suma de opuestos o contrarios. Por lo extremado del calor, las gotas de sudor eran como *centellas húmedas,* ya que abrasaban su frente; por la misma razón, las gotas de sudor, como perlas de aljófar, eran *aljófares ardientes.* La metáfora gongorina, verdaderamente original, de este pasaje es la que llama al sudor *húmidas centellas,* puesto que la expresión metafórica *sudar aljófares* es corriente en la poesía española en los siglos XVI y XVII.

En efecto, aparece ya en el soneto *A Acteón y Diana* de Francisco de Quevedo, publicado en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa (Valladolid, 1605):

> Estábase la efesia cazadora
> *dando en aljófar el sudor al baño...*
>
> (pág. 5 b.)

Góngora parece haber tenido presente este soneto de Quevedo, pues los cuatro primeros versos de la octava que estudiamos coinciden notablemente con la primera cuarteta del soneto.

En el *Arauco domado,* de Pedro de Oña (Lima, 1596):

> Llevaban la inclinada frente honesta
> Bordada *de un licor aljofarado*
> A fuerza de fatigas destilado.
>
> (III, p. 363 b.)

Valdivielso, en la *Vida del Patriarca San Josef* (Toledo, 1607):

Su rostro enjuga, *y el sudor que vierte*
En aljófar y perlas se convierte.
(XII, p. 185 b.)

Recordado por Castillo Solórzano en la *Fábula de Acteón,* intercalada en *Las Harpías de Madrid* (1631):

Allí con su casto coro,
a dar riqueza y valor.
Diana a las claras linfas,
sudando aljófar llegó.
(Estrofa I, p. 121.)

Por otra parte, Góngora tenía presente el pasaje ya citado de la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso (1581) que compara las tibias gotas de sudor a las perlas y al rocío:

Paion perle e rugiade insu la bella
guancia irrigando *i tepidi sudori.*
(IX, 81.)

9. **húmidas.**— Según Dámaso Alonso, en *La lengua poética de Góngora* (p. 57), el cultismo *húmido* aparece registrado por vez primera en el *Origen y etymología de todos los vocablos* de Francisco del Rosal (1601) en la forma *húmedo,* y también en esta forma en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611). Según el egregio erudito, en la forma *húmido* aparece por vez primera en *A Dictionary in Spanish and English* (Londres, 1623) de Percival, aunque se encuentra ya en el *Corvacho* del Arcipreste de Talavera, en el Marqués de Santillana y en el Cartujano, y que Góngora lo usa ya en una composición de 1582. A estos datos podemos añadir nosotros los siguientes:

El cultismo *húmido* aparece mencionado ya, en la forma *úmido,* en la *Gramática Castellana* de Nebrija (Salamanca, 1492) entre las palabras terminadas en *o* que tienen acento en la antepenúltima sílaba

(Lib. II, cap. IV, p. 42, r. 15). Por otra parte, en el *Tesoro* de Covarrubias de 1611, al enumerar los epítetos de la Aurora, se menciona la forma *húmida:*

> "Danle los poetas varios epítetos, llamándola clara, fúlgida, áurea, blanca, róscida, purpúrea, aljofarada, *húmida,* luzífera, praevia, flava, rubicunda, hermosa, y otros muchos, según el propósito y ocasión en que se haze mención della."
>
> (pág. 170 a.)

En lo que respecta a su empleo por parte de los poetas españoles del siglo XVI, vamos a ver en seguida que es frecuentísimo a partir de Boscán y Garcilaso. En efecto, en la fábula de Hero y Leandro del gran poeta barcelonés, publicada en la edición famosa de sus *Obras* (Barcelona, 1543), aparece ya dicho cultismo:

> Donde vió multitud *d'úmida* gente.
>
> (fol. 99.)

Aparece también en los siguientes pasajes de las *Obras* de Garcilaso impresas conjuntamente y en la misma fecha:

> Cuando el *húmido* otoño ya refrena.
>
> (Egl. II, v. 233.)

> mi temerosa voz y *húmidos* ojos.
>
> (Egl. II, v. 571.)

> por el *húmido* reino de Neptuno.
>
> (Egl. III, v. 264.)

> y en tanto que los peces la hondura
> *húmida* habitarán del mar profundo.
>
> (Eleg. I, v. 302.)

Es también muy frecuente en las *Obras* de don Diego Hurtado de Mendoza, anteriores a 1575:

> O con *húmidas* noches abajar.
>
> (Epíst. VI, p. 144.)

Una gran fiesta en este *húmido* suelo.
(Epíst. VI, p. 144.)

Pace el fuego la yerba *húmida* y cana.
(Epíst. VIII, p. 159.)

Como con el rocío *húmida* y cana.
(Fábula de Adonis, p. 237.)

En la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569):

Del tenebroso albergue *húmido* y frío.
(II, p. 10 a.)

Con el *húmido* humor reverdecía.
(II, p. 10 b.)

Se fué en la *húmida* orilla deteniendo.
(IX, p. 39 a.)

El tronco en el suelo *húmido* fijado.
(IX, p. 39 a.)

Roja de sangre y *húmida* la tierra.
(III, p. 15 a.)

Que deshace los *húmidos* nublados.
(XIII, p. 53 a.)

Vistió el *húmido* campo de alegría.
(IX, p. 34 b.)

Y cual halcón que en la *húmida* ribera.
(XI, p. 43 a.)

Fray Luis de León, en la Oda XXI, *A Nuestra Señora,* emplea la forma *húmedo:*

el *húmedo* elemento-corre...
(Od. XXI, vs. 84-5.)

Aparece repetidas veces en la edición de *Algunas obras* (Sevilla, 1582) de Fernando de Herrera:

qu'en los *úmidos* cercos de mis ojos.
(Eleg. I, v. 302.)

Y tu alça de la *úmida* hondura.
(Eleg. III, v. 956.)

tus negras trenças i *úmido* semblante.
(Eleg. III, v. 1023.)

l'*úmida* noche, i yo, dè dolor lleno.
(Son. XLVI, v. 1615.)

tendió los cuernos *úmidos,* creziendo.
(Canción VI, v. 2766.)

que d'*úmido* te haze ardiente río.
(Son. LXXVI, v. 3115.)

En *El Pastor de Fílida* de Luis Gálvez de Montalvo (Madrid, 1582):

"y sentado sobre la *húmida* hierba..."
(1.ª parte, p. 490.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Y los remos al *húmido* tridente.
(VIII, p. 41 a.)

En el *húmido* reino del pescado.
(XIX, p. 102 a.)

Estuviera en el *húmido* tridente.
(XXIV, p. 135 b.)

Del reino instable y *húmido* tridente.
(XXIII, p. 125 a.)

En *La Galatea* de Cervantes (Alcalá, 1585):

Si la hija del *húmido* Peneo.
(Lib. VI, p. 235, r. 21.)

En la *Primera parte de la Angélica* de Luis Barahona de Soto (Granada, 1586):

El suelo, mas obscuro *húmido* y frío.
(Canto V, f. 98 v.)

En el *Arte Poética en Romance Castellano* de Miguel Sánchez de Lima (Alcalá, 1580):

Letheo al dios del *húmido* tridente.
(Egloga, p. 98, v. 5.)

Ejemplos que podrían multiplicarse innecesariamente, puesto que los citados hasta ahora nos revelan de manera inequívoca la frecuencia de su uso en los años anteriores e inmediatamente posteriores a 1582, fecha en que por influjo de Herrera, y aun del propio Garcilaso, dicho cultismo es adoptado por Góngora en su bellísimo soneto *En la muerte de dos señoras mozas, hermanas, naturales de Córdoba:*

llorando está dos ninfas ya sin vidas
el Betis en sus *húmidas* moradas.
(216, p. 457.)

10. y de ambas luces bellas.—La metáfora luces = ojos es típica de la poesía renacentista a partir del *Canzoniere* de Petrarca:

e sien col cor punite *ambe le luci,*
ch'a la strada d'Amor mi furon duci.
(XXXVII, p. 42.)

E vidi lagrimar *que'duo bei lumi*
c'han fatto mille volte invidia al sole.
(CLVI, p. 161.)

e'l volger *de'duo lumi onesti e belli*
col suo fuggir m'atrista;
(LIX, p. 63.)

En realidad, esta metáfora petrarquesca procede de una reminiscencia de los poetas del *dolce stil nuovo,* en cuya casuística amorosa es corriente aludir a la luz que se derrama de los ojos de la amada. Así, por ejemplo, en las *Rime* de Guido Cavalcanti:

Veggio negli occhi de la donna mia
Un lume pien di spiriti d'amore.
(pág. 75.)

Y en las *Rime* de Dino Frescobaldi:

Donna, da gli occhi tuoi par che si mova
Un lume che mi passa entro la mente.
(pág. 88.)

Petrarca, heredero de la técnica y del espíritu de estos poetas, a los que inyecta una sensibilidad moderna, nos revela en una de sus canciones la fase de transición que le llevará a hablar de las luces de los ojos y a identificar los ojos con la luz:

Gentil mia donna, i'veggio
nel mover de'vostr'occhi un dolce lume
che mi mostra la via ch'al ciel conduce.
(LXXII, p. 76.)

Y también:

quando voi alcuna volta
soavemente tra'l bel nero e'l bianco
volgete il lume in cui Amor si trastulla.
(LXXII, p. 78.)

e'l vago lume oltra misura ardea
di quei begli occhi, ch'or ne son sí scarsi.
(XC, p. 94.)

Petrarca llama también luces a sus propios ojos:

e'l volto, e le parole che mi stanno
altamente confitte in mezzo'l core,
fanno le luci mie di pianger vaghe.

(C, p. 101.)

Y a los de la amada:

Vive faville uscian *de'duo bei lumi*
vèr'me sí dolcemente folgorando.

(CCLVIII, p. 233.)

Y habla también de la luz de sus ojos:

e'l lume d'begli occhi, che mi strugge
soavemente al suo caldo sereno.

(CCLXIV, p. 239.)

La misma metáfora aparece en las *Stanze per la Giostra* de Poliziano:

L'aer d'intorno si fa tutto ameno
Ovunque gira *le luci amorose.*

(Oct. 44.)

En el *Orlando furioso* de Ariosto:

Ella, ch'ancora avea *le luci rosse*
Del pianger lungo, sospirando disse.

(XXVI, 57.)

Y en las *Rime* del Tasso:

Occhi, mirate, or che m'affida e piace
Il lampeggiar de'bei lumi cortesi.

(IX, p. 651.)

Fernando de Herrera, gran heredero de la tradición petrarquista,

adopta también esta metáfora para designar los ojos de su luz en diversas composiciones de *Algunas obras* (Sevilla, 1582):

No puedo sufrir más el dolor fiero,
ni ya tolerar más el duro assalto
de vuestras bellas luzes...
(Soneto VII, p. 30.)

Nací para inflamarme en la pureza
d'aquellas *vivas luzes* qu'al sagrado
cielo ilustran con rayos de belleza.
(Elegía II, p. 36.)

El mismo Herrera, en las *Rimas Inéditas* (1578):

pero mi bien *sus puras luzes bellas*
a mi solo da graves y enojosas.
(Elegía III, vs. 28-9, p. 111.)

Francisco de Quevedo, en la *Fábula de Dafne y Apolo,* publicada en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa (Valladolid, 1605):

Ojos que en esa beldad
Alumbrais *con luces bellas*
Su rostro y su crueldad.
(Lib. I, 9, p. 22.)

Balbuena, en el *Siglo de Oro en las Selvas de Erífile* (Madrid, 1608):

Que esto y mas pueden *esas luces bellas;*
Pues luces bellas, luces de mi cielo...
(Egloga I, p. 17.)

11. **y de ambas luces bellas**
dulce Occidente viendo al sueño blando.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe explicando este pasaje:

"Prosigue llamando Soles los ojos de Galatea: y assí dize Occidente al sueño que los oculta. Occidente es aquella parte ázia donde se pone el Sol, por otro nombre Poniente."
(fol. 359 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

> "*Dulce Occidente viendo al sueño blando.* Viéndola dormida. No se ha de leer *al sueño blando su boca dió,* para dezir que besó a Galatea; antes como llamó luzes a los ojos, prosigue en la alusión, y les da por occidente al sueño."
>
> (Nota 5, col. 181.)

Es un tópico grato a la poesía del seiscientos la identificación de los ojos de la amada con dos soles resplandecientes. De ahí surge la rebuscada metáfora de aludir al Oriente de los soles de la amada cuando ésta mira o permanece con los ojos abiertos, pues parece que sale el sol. Así aparece en Valdivielso, *Vida del patriarca San Josef* (Toledo, 1607):

> Y en dos zafiros, *soberano Oriente*
> de los soles que esparcen el tesoro
> *de los rayos de luz...*
>
> (XIX, p. 219 b.)

Partiendo de esta idea, Góngora concibe, en rabioso afán de renovación, la metáfora opuesta; el sueño será el Occidente de los soles de la amada, cuando ésta cierra los ojos para dormir, pues al cerrarlos parece que se ha puesto el sol.

Una metáfora idéntica utiliza Luis Carrillo en el soneto *Al taparse y destaparse una dama* de sus *Obras* (Madrid, 1611):

> Mirásteme, vi el Sol, y en bellos lazos
> ciñó —dulce ceñir— mi rostro y frente.
> *Hízose ocaso su divino Oriente:*
> tomó la noche el hemisferio en brazos.
>
> (Soneto 31, p. 83.)

> "El divino Oriente de los ojos de la amada se hace ocaso al taparse el rostro."

Lope, en *La hermosura de Angélica* (Madrid, 1602), aplica el mismo juego metafórico al sol de los cabellos de la amada, caídos a la espalda:

resplandeció el cabello en el Ocaso,
que hiciera negro al oro, y claro al centro;
porque el sol de las hebras de su frente,
vuelto a la espalda estaba *en Occidente.*

(Canto III, p. 47.)

En un soneto de Luis Martín publicado en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa (Valladolid, 1605), la muerte es el Occidente de los claros ojos de la amada:

¡Ay claros ojos! ¡Ay cabellos de oro!
Que ya la noche de la muerte negra
Esconde vuestro sol en ocidente.

(Lib. I, 31 p. 47.)

12. su boca dió y sus ojos, cuanto pudo, al sonoro cristal, al cristal mudo.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado*, explica en los siguientes términos este pasaje:

"Bevió del cristal sonoro del arroyo, o fuente: y mientras bebía aplicó sus ojos quanto pudo al cristal mudo de Galatea. Llamó D. L. cristal al agua del arroyo para ponderar la claridad suya... Cristal mudo dixo, por alusión, a Galatea para significar su blancura, y mudo, porque estava durmiendo. El cristal es una piedra cándida, y transparente, que se engendra de agua, o nieve congelada, endurecida por largo espacio de años, y convertido por la vejez en piedra."

(fol. 360.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"Bevió con la boca en la fuente, que es el cristal sonoro, y con los ojos, en Galatea, que es el cristal mudo, por lo blanco, lo transparente, y lo dormido, de que diremos en la *estancia 45:* No se entiende que besó a Galatea, como dizen algunos: porque aquí boca y ojos solo beven, no besan."

(Nota 6, col. 181.)

Perfectamente explicado por los comentaristas el sentido de este pasaje, que no ofrece dificultad alguna, sólo cabe señalar los precedentes en que Góngora posiblemente se ha inspirado. La fuente directa creo que debe buscarse en el siguiente pasaje del soneto de Giambattista Marino que lleva por título *Descrive gli atti di una ninfa sopra il Po,* publicado en la primera parte de las *Rime* (Venecia, 1603):

In riva al Po, che lucid'onde e terse
Specchio a'begli *occhi* et ala *bocca* offerse
Di soave licor gelida vena.
Ella *la fronte* angelica serena
Ne'bei cristalli, e'l dolce labro immerse.

(Boscherecce, p. 91.)

Partiendo de la escena aquí descrita por Marino, en que el agua ofrece su espejo a los *ojos* y a la *boca* de la ninfa, y ésta sumerge su frente y sus labios en el hermoso *cristal,* Góngora introduce un elemento nuevo y distinto enfoque a una escena idéntica. En efecto, el cuerpo blanquísimo y terso de la ninfa junto al agua es límpido como el cristal de la fuente. A los ojos de Acis, que la contempla dormida en el margen de la fuente, si el agua es cristal sonoro, el blanquísimo cuerpo de Galatea es un cristal mudo. En realidad, Góngora había ya elaborado una escena idéntica con el mismo juego metafórico, basado en el contraste entre el cristal del agua y el cristal del cuerpo femenino en la bellísima letrilla *De un monte en los senos, donde,* que data al parecer de 1603:

De Clori bebe el oído
el son del agua risueño,
y al instrumento del sueño,
cuerdas ministra el ruído;
duerme y Narciso Cupido,
cuando más está pendiente
(no sobre *el cristal corriente)*
sobre el *dormido cristal.*

(18, p. 328-9.)

Escena cuya similitud con el pasaje del *Polifemo* que estamos estudian-

do la convierte en su precedente directo, sin excluir el texto de Marino ya citado, cuyo influjo se manifiesta en el paralelismo entre el verso:

Specchio a'begli *occhi* et ala *bocca* offerse.

Y el de Góngora:

Su *boca* dió y sus *ojos*, cuanto pudo...

En un pasaje de la *Soledad primera*, Góngora emplea el mismo juego metafórico en una escena distinta, aludiendo una vez más al agua y a la tersa carne de las serranas: cristal líquido y cristal humano:

Otra con ella montaraz zagala
juntaba el cristal líquido al humano
por el arcaduz bello de una mano.

(Sol I, 244-246.)

Por otra parte, las dos metáforas que Góngora utiliza en este pasaje y en los demás ejemplos citados son muy corrientes separadamente en la poesía renacentista.

Ya en Petrarca es corriente llamar *cristales líquidos* a las aguas de un río. Así en el *Canzoniere:*

e'l mormorar de'*liquidi cristalli*
giú per lucidi, freschi rivi, e snelli.

(CCXIX, p. 207.)

o ninfe, e voi che'l fresco erboso fondo
del liquido cristallo alberga e pasce.

(CCCIII, p. 276.)

En *La Arcadia* de Sannazaro (Nápoles, 1504):

Con rilucenti et *liquidi crystalli.*

(pág. 270.)

En un soneto de las *Rime* de Sannazaro (Nápoles, 1530):

Voi susurranti *et liquidi cristalli.*

(Soneto LXXII, v. 5.)

En la *Methamorphosi* del Chariteo, en el libro VI de las *Rime* (Nápoles, 1506):

Nè più notar per *liquidi crystalli*
Mi vedrete, cogliendo false herbette,
Conchilie & rubri & candidi coralli.

(Cántico IV, p. 336, vs. 209-211.)

Boiardo, en las *Pastorali,* aludiendo a las lágrimas:

Glaucia tra queste langue, e il viso ha molle
De liquido cristallo.

(Egl. IV, p. 136.)

Poliziano, en las *Stanze per la Giostra:*

I muti pesci in frotta van notando
Dentro al *vivente e tenero cristallo.*

(Oct. 89.)

Ariosto, en el *Orlando furioso:*

Sedea pensoso, tacito e soletto
Sopra quel chiaro *e liquido cristallo.*

(II, 35.)

Y también:

Giunse ad un rivo *che parea cristallo,*
Nelle cui sponde un bel pratel fioría.

(XXIII, 100.)

Corse Rinaldo *al liquido cristallo,*
Spinto da caldo e da sete molesta,
E cacció, a un sorso del feddo liquore,
Dal petto ardente e la sete e l'amore.

(XLII, 63.)

Fernando de Herrera, en el Soneto XXII de sus *Versos* (Sevilla, 1619):

En tu *cristal movible* la belleza
veo, Nereo padre, figurada.

(Lib. I, Soneto 22, p. 45.)

Herrera, Canción V, *Al Santo Rei Don Fernando* en *Algunas Obras* (Sevilla, 1582):

> Cubrió el sagrado Betis de florida
> púrpura i blandas esmeraldas llena
> i tiernas perlas la ribera ondora,
> i al cielo alçó la barba revestida
> de verde musgo, removió en l'arena
> el *movible cristal* de la sombrosa
> gruta...
>
> (p. 143, vs. 2758-64.)

Luis Gálvez de Montalvo, en *El Pastor de Fílida* (Madrid, 1582):

> Allí vereis las fuentes no tocadas
> distilando, *no agua al viso humano,*
> *mas el cristal* de piedras variadas.
>
> (4.ª parte, p. 440 a.)

Valdivielso, en la *Vida y muerte del Patriarca San Joseph* (Toledo, 1607):

> Encalmó el mar *los húmidos cristales,*
> el aire quedó mudo, absorto el fuego.
>
> (VIII, p. 168 a.)

El mismo:

> Cual suele el arroyuelo que trepando
> De peña en peña sin temor se arroja,
> Ir entre las blancas guijas murmurando,
> De quien las *ondas del cristal* le enoja.
>
> (XII, p. 187 a.)

Pedro de Oña, en el *Arauco domado* (Lima, 1596), describiendo un estanque:

> Por *su cristal bruñido* y transparente
> Las guijas y pizarras de la arena,
> Sin recebir la vista mucha pena,
> Se pueden numerar distintamente.
>
> (V, p. 374 a.)

Y este otro:

Va zambullendo el cuerpo sumergido,
Que muestra por debajo el agua pura
Del cándido alabastro la blancura.
Si tiene sobre *sí cristal bruñido.*

(V, p. 375 a.)

Esta deliciosa estampa acuática, en la que describe el baño de Fresia desnuda, es un pasaje cuya belleza refinada y sensual se une al hecho de ser una de las primeras evocaciones poéticas del paraíso tropical y exótico de las tierras vírgenes americanas. El cándido alabastro de los miembros de Fresia transparenta su blancura a través del bruñido cristal del agua. Góngora, más tarde, intensificaría este contraste convirtiendo en cristal mudo los blancos miembros de Galatea.

Es también clásico en la poesía renacentista llamar *cristal* a la tez, al cuello, la garganta o al cuerpo femenino.

Ya Montemayor, en *La Diana* (Valencia, 1559), hace de cristal el rostro de una hermosa pastora:

aquel cabello de oro, y no dorado,
el rostro de cristal tan escogido.

(Lib. II, 325 b.)

faltó el christal para el hermoso cuello,
faltó el diamante para el blanco pecho.

(Lib. IV, p. 375 a.)

Fray Luis de León, en la Oda VI, *En el nacimiento de Doña Tomasina, hija del Marqués de Alcañices:*

El cuerpo delicado
como cristal lucido y transparente.

(vs. 56-57.)

Luis Barahona de Soto, en la *Angélica* (Granada, 1586):

A tal sazon aviendo Norandino
A Angelica las manos desatado,
Y descubriendo *el rostro cristalino...*

(Canto Quinto, f. 96. v.)

El mismo Barahona, en la *Elegía III*:

La flor del *rostro cristalino,* muerta:
El vigor de su cuerpo, quebrantando.

(pág. 781.)

Barahona de Soto, en la *Fábula de Acteón:*

Otra con blanco cendal
Fué limpiando del sudor
La garganta de cristal...

(16, p. 644.)

Pedro de Soto de Rojas, en el *Paraíso cerrado para muchos* (Granada, 1652):

Verdad es que la ilustra, y la enriqueze,
La *plata cristalina* que respira,
O cristal plateado.

(Mansión Sexta, p. 411.)

OCTAVA XXV

Era Acis un venablo de Cupido,
de un Fauno —medio hombre, medio fiera—,
en Simetis, hermosa Ninfa habido;
gloria del mar, honor de su ribera.
El bello imán, el ídolo dormido,
que acero sigue, idólatra venera—,
rico de cuanto el huerto ofrece pobre,
rinden las vacas y fomenta el robre.

(vs. 193-200.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"Da cuenta de quien sea Acis, quien sus padres, como quedó enamorado, como la siguió como el azero al imán, la adoró como el idólatra al ídolo: y trata quan rico estaua de todas las alhajas, con que podía sobornar a Galatea" (col. 182).

NOTAS

1. **Era Acis un venablo de Cupido.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe a propósito de este pasaje:

> "Porque rendía el amor con la hermosura de Acis las almas, le llamó el Poeta venablo, siendo impropia a Cupido esta arma, o para significarle caçador."
>
> (fol. 360 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* explica por su parte:

"Para significar la hermosura de Acis, le llama *venablo de Cupido,* dando a entender que quando hería con él Cupido, no era como con flecha ordinaria, sino como son venablo, rompiendo lo más fuerte, obrando luego con eficacia: y anduvo atinado D. L. en proponelle como *venablo,* quando avía de enamorarse dél Galatea, y rendirse tan presto, disculpando con los méritos eficaces de Acis, la liviandad apresurada de Galatea. Este lugar se explica con otro de D. L. en la *Tisbe,* copla 31.

En fin en Píramo quiso
Ensartar Cupido un chuço
El mejor de su armería
Con su herramienta al uso."

(Nota 1, col. 182.)

Recordado por Castillo Solórzano en un romance intercalado en las *Noches de Placer,* donde se confunde el influjo de la alusión al venablo de Cupido con la expresión gongorina *arpón dorado*:

¡Oh tú, sujeto encubierto,
de Cupido agudo arpón!

(p. 29, Noche primera.)

El Conde de Rebolledo, *Selvas Dánicas* (Copenhague, 1651), habla también del arpón de Cupido:

en valor y destreza,
beldad y gentileza,
arpón el más brillante de Cupido.

(Selva II, p. 466-7, t. II.)

2. de un Fauno —medio hombre, medio fiera—,
en Simetis, hermosa Ninfa habido,
gloria del mar, honor de su ribera.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe a propósito de este pasaje:

"Fué Acis un pastor Siciliano, hermosíssimo, hijo de Fauno, y de la Ninfa Simetis. Este siendo amado de Galatea, fué muerto

de Polifemo su competidor, y convertido en fuente de su nombre... Los Faunos eran Dioses de los campos, y las selvas. Ovid. en el lib. I. Metam.

Sunt mihi semidei, sunt rustica numina Nymphae
Faunique, Satyrique & monticola sylvani.

A estos fingieron los Poetas cornígeros, y con los pies de cabra; por esto Ovid. Lib. 2. Fast. dixo:

———— *Semicaperque Deus.*

Y assí nuestro Poeta le llama medio hombre, y medio fiera.

Avido / Engendrado. Bien juzgo que obligó el consonante a poner esta dicción tosca y bárbara en nuestro idioma, aunque deduzida del verbo Latino, *habeo, habes.*"

(fols. 360 v.-361.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"Estos padres le da Ovidio libro 13. *Met. Acis erat Fauno, Nimphaque Symethide creatus,* y luego le llama *Symethius Heros.* Es *avido,* tenido, procreado... Eran los Faunos dioses de las selvas, los pies de cabra, y el rostro de hombres... Horacio *lib. 3. od. 18.* los haze galanes de las Ninfas."

(nota 2, col. 182-3.)

Evidentemente, tal como señalan los comentaristas, Góngora se limita en este pasaje a recrear en una opulenta paráfrasis barroca el siguiente pasaje de Ovidio en el libro XIII de las *Metamorfosis:*

Acis erat Fauno nymphaque Symaethide cretus,
Magna quidem patrisque sui matrisque uoluptas.

(Lib. XIII, 750-751.)

Que dice así en la traducción de las *Transformaciones* por el Licenciado Sánchez de Viana (Valladolid, 1589):

Avía un Acis, moço bien nascido,
De Fauno y de Symethide engendrado
Que de sus padres gran regalo ha sido.

(Libro Trezeno, f. 149.)

Y en la versión del *Metamorphoseos* de Ovidio por el Doctor Antonio Pérez Sigler (Burgos, 1609):

> De Fauno y de Symethides un moço
> bello nació, que Acis se llamava,
> en él con gran conteto y alboroço
> cada uno de sus padres se gozava,
> mas en mi era mayor la gloria y gozo...
>
> (Libro décimotercero, f. 345.)

Sin duda alguna, el verso gongorino *gloria del mar, honor de su ribera,* del que escribe Pellicer en las *Lecciones Solemnes:*

> "Dudoso queda sobre si estos epitetos pertenecen a Acis, o a su madre."
>
> (n. 3, col. 183.)

está inspirado en el verso ovidiano referente a Acis: *Magna quidem patrisque sui matrisque uoluptas.* Pese al sentido evidente de la fuente, parece, sin embargo, que en el texto de Góngora, *gloria del mar, honor de su ribera,* se refiere, sin lugar a dudas, a la ninfa Simetis, puesto que el pastor Acis no puede ser honra del mar.

En cuanto a la alusión de Góngora al Fauno "medio hombre, medio fiera", parece proceder, por una parte, de la descripción virgiliana de Caco en el libro VIII de *La Eneida,* donde le llama "medio hombre":

> Hic spelunca fuit uasto summota recessu
> *semihominis Caci* facies quam dira tegebat.
>
> (VIII, vs. 196-7.)

Que Gregorio Hernández de Velasco tradujo en estos términos (Amberes, 1557):

> Allí en muy honda cueva tuvo nido
> *el medio fiera* Caco...
>
> (pág. 455.)

Y de otro pasaje del mismo libro en que se describe a Caco muerto:

> pectora *semiferi* atque extinctos faucibus ignis.
>
> (Lib. VIII, v. 267.)

Por otra parte, Góngora tal vez recordaba el siguiente verso de Barahona de Soto en *La Angélica,* al describir al Orco (Granada, 1586):

> Vió al Orco, *no sé si hombre diga o fiera.*
>
> (Canto IV, p. 353.)

La clásica adjetivación de los faunos, tal como aparece, por ejemplo, en Ovidio es la de semicapro; particularmente la del dios Pan:

> Sunt oculis Nymphae, *semicaperve* Deus.
>
> (Fastorum, Lib. IV, p. 98.)

> *Semicaper,* coleris cinctutis, Faune, Lupercis.
>
> (Idem Lib. V, p. 148.)

El mismo Góngora la utilizó en las *Soledades:*

> Bajava entre sí el joven admirado
> Armado a Pan o *semicapro* a Marte.
>
> (Sol. I, vs. 233-234.)

En donde recuerda un pasaje de las *Metamorfosis:*

> Et levibus guttis manantia *semicaper Pan*
>
> (Lib. XIV, 515.)

3. **El bello imán.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado.* explica en los siguientes términos este pasaje:

> "Llama a Galatea imán, y dize, que la seguía Acis como azero, aludiendo a la propiedad admirable de aquella piedra que los Latinos llaman Magnes, de los pueblos Magnetes, adonde primero se halló, región en Lidia, dicha Magnesia de la ciudad de Heraclia."
>
> (fol. 361.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

> "Alusión a la piedra imán, que tiene la virtud de atraer a si el hierro: de que yo trato abundantemente en la Soledad I, al período que empieça:
>
> *Nautica industria investigó tal piedra.*"
>
> (Nota 4, col. 183.)

> *Azero sigue*. Galanamente estendió el nombre de *Acis* al de *Acus,* que ora sea como azero, o como hombre, se dexó arrastrar de la hermosura de Galatea. Imitó D. L. a Claudiano *epig. de Magnet.* que dize que Venus, que es el imán, con su hermosura atrae a Marte, entendido por el hierro, y su estrella se templa con la de Venus... No ay cosa que más atraiga al amor que la hermosura, y el amor mismo, pues el verso amado es el mayor imán."
>
> (Nota 6, col. 184.)

Dejando aparte la noticia de Plinio en la *Historia Natural* (XXXVI, 16) y alguna alusión esporádica en Lucrecio y Propercio (Lib. IV, V, 9), la fuente clásica de la metáfora utilizada por Góngora en este pasaje en que aparece el imán como símbolo de la atracción amorosa se encuentra en Claudiano, en el Idilio V, titulado *Magnes*. Unico autor aducido como autoridad al estudiar esta voz en los *Epitheta* de Ravisio Textor (fol. 288), los comentaristas coinciden unánimemente en señalar su influjo sobre el pasaje gongorino. En realidad, no puede decirse que exista una influencia directa, o mejor dicho, una directa imitación de los versos de Claudiano en el idilio citado, pero sí es cierto que el gran poeta latino es el primero en presentar al hierro atraído por el imán como símbolo de la atracción amorosa de los amantes, convirtiendo el imán en la piedra de Venus:

> Mavors, sanguinea qui cuspide verberat urbes,
> Et Venus, humanas quae laxat in otia curas,
> Aurati delubra tenent communia templi.
> Effigies non una Deis; sed ferrea Martis
> Forma nitet, *Venerem magnetica gemma figurat.*
> Illis connubium celebrat de more sacerdos.
> Ducit flamma choros: festa frondentia myrto
> Limina cinguntur, roseisque cubilia surgunt
> Floribus, et thalamum dotalis purpura velat.
> Hic mirum consurgit opus: Cytherea maritum
> Sponte rapit, caelique toros imitata priores
> Pectora lascivo flatu Mavortia nectit,
> Et tantum suspendit onus, galeaque lacertos
> Implicat, et vivis titum complexibus ambit.
> Ille lacessitus longo spiraminis actu
> Arcanis trahitur gemma de conjuge nodis.
> Pronuba fit natura Deis, ferrumque maritat
> Aura tenax; subitis sociantur numina furtis.
>
> (Eidyllia, V, 22-39.)

Probablemente la idea singular y bellísima de Claudiano al imaginar una estatua de Venus esculpida en piedra imán ha inspirado a Góngora la siguiente hipérbole metafórica aplicada a Galatea, que aparece a los ojos de Acis, no sólo como un *bello imán,* sino también como un ***ídolo dormido.***

Por otra parte, es preciso tener en cuenta que la atracción del acero por el imán, como símbolo de la irresistible potencia del Amor, es un tópico ya existente en la poesía española del siglo XVI anterior a Góngora:

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

> *No de la piedra imán es el acero*
> *Por oculta virtud así tirado,*
> Como del Rey allí los ciegos ojos,
> Y con ellos el alma y sus despojos.
>
> (XII, p. 66 a.)

En *El Monserrate* (Madrid, 1588) de Virués, describiendo la belleza de Judit, escribe:

> *Imán divino de la humana vista,*
> Por donde al alma gloria ofrece, y dála
> Cuando beldad humana darla puede...
>
> (VI, p. 522 b.)

En el *Arauco domado* de Pedro de Oña (Lima, 1596):

> *Ni piedra imán* jamás fué de eficacia,
> Para llamar, trayendo a sí, tan buena,
> Cuanto la faz tan plácida y serena.
>
> (I, p. 356 a.)

En un soneto sacro de *Todas las obras* (Madrid, 1593) del Capitán Francisco de Aldana se alude ya a las propiedades del imán:

> Si los rayos del Sol tiran tan alto
> las nuves, y una estrella el duro azero:
> *tocado en piedra imán llama y aplica.*
>
> (tomo I, p. 92.)

Una alusión del mismo tipo aparece en los siguientes pasajes de Valdivielso en la *Vida del Patriarca San Josef* (Toledo, 1607):

Y como piedra imán que al hierro mueve
Por secreta virtud que al vulgo espanta.

(XV, p. 200 a.)

Cual de reloj de sol la aguja suele
Tocada de *la imán* buscar el norte,
Haciendo que ligera y veloz vuele
Buscando a quien su furia le reporte;
Así el imán de Cristo a Juan impele
Al norte eterno de la eterna corte.

(IX, p. 173 b.)

4. **el ídolo dormido.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

"Llamó nuestro Poeta ídolo dormido a Galatea; y assí guardando con propiedad en todo dize: Que aviéndola seguido como el azero sigue a la imán, la veneró como idólatra hallándola dormida. Propio es de los amantes el venerar como Dios la hermosura amada; y assí huvo muchos entre los antiguos que fabricaron ídolos a las personas que amaron, según advierte Pedro de Ribas; no pongo los lugares que trae, porque el curioso podrá buscarlos en sus notas; y a mí me pudieran imputar que me valía de trabajos agenos. Idolo es lo mismo que simulacro, estatua, imagen; pero está contraído a significar alguna figura, o estatua que se venerava por semejança de algún Dios falso de la Gentilidad, de aquí se dixo idolatría; esto es, *simulachrorum cultura.*"

(fol. 361 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"Llama *ídolo* a Galatea, porque lo que se desea y se ama se idolatra."

(n. 5, col. 183.)

El uso poético de llamar *ídolo* a la amada es, una vez más, un tópico de la tradición petrarquista, que Góngora ha heredado de la poesía italiana y española renacentista.

Ya Petrarca, en el *Canzoniere,* llamaba su ídolo a Laura, expresando con ello la servil adoración con que la amaba:

> che con vera pietà mi mostri gli occhi
> *l'idolo mio* scolpito in vivo lauro.
>
> (XXX, p. 34.)

En el *Orlando furioso* de Ariosto, Bradamante, creyéndose olvidada de Ruggier, prorrumpe en una lamentación amorosa, donde se leen estos versos:

> Facil ti fu ingannare una donzella,
> Di cui tu signor eri, *idolo* e nume.
>
> (XXXII, 39.)

Gutierre de Cetina, en la Epístola XIII al Pabordre Gualbes:

> Aquel fiero, cruel *ídolo* nuestro
> Sabe bien si es ansí como lo digo:
> Si os amo harto más de lo que muestro:
>
> (tomo II, p. 103, vs. 13-15.)

Y en el Soneto XIV de sus obras:

> Adonde la beldad del *ídol* mio
> Hizo tu claridad más transparente.
>
> (Son. XIV, p. 42.)

En la *Primera parte de la Angélica* de Barahona de Soto (Granada, 1586):

> O simple, o vana, o loca y aun te atreves
> A herir con dañado pensamiento
> Al *ídolo* gentil, que adorar deves,
>
> (Canto Quarto, f. 66.)

En *El Monserrate* de Virués (Madrid, 1588):

Vuelve a lo menos a mirar ahora
A quien como a su *ídolo* te adora.

(XIII, p. 545 a.)

En el soneto de las *Rime* del Marino *Al Sig. Ambrogio Figino dipintore famosissimo* (Venecia, 1603):

L'alte bellezze, e le sembianze honeste
Formar de *l'Idol mio* sommo e sovranno.

(pág. 18.)

En uno de los sonetos polifémicos de las *Rime* de Marino, que pudo influir muy especialmente en este pasaje gongorino:

In baccio *al'Idol suo* caro e sovrano
Si disse Galathea.

(Soneto 22, p. 111.)

Luis Carrillo, en el *Romance Cuarto* de sus *Obras* (Madrid, 1611):

Adoro una bella ingrata,
ídolo de mi memoria.

(pág. 37.)

Pedro Soto de Rojas, en el *Adonis* (Granada, 1652):

Antes confiesa que ocultar procura
La más cándida plata,
De que es compuesto *el Idolo* que adora.

(V, p. 463.)

5. idólatra venera.—Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* explica lacónicamente este pasaje:

"De averla visto se siguió el idolatralla."

(n. 7, col. 185.)

La idea procede de *Il Polifemo* de Stigliani (Milán, 1600), donde el cíclope le dice a Galatea que es fiel idólatra de su belleza:

Ch'io t'ami, e invochi in mie continue note,
idolatra fedel di tua bellezza...

(XVII, p. 193.)

En *El Monserrate* de Virués (Madrid, 1588), describiendo el amor de Marco Antonio por Cleopatra, le llama idólatra:

Huye, no de prisión o muerte honrosa,
Sino por ver huir desto a Cleopatra,
En quien el torpe *idólatra* idolatra.

(IV, p. 515 a.)

En el *Romance Sexto* de don Luis Carrillo *(Obras,* 1611):

Acerquéme, y juzgué luego
que era *idólatra* el pastor,
pues adoraba a un retrato,
que era al parecer del Sol.

(pág. 40.)

En cuanto al cultismo *idólatra,* registrado ya en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611), aparece con relativa frecuencia en los poetas españoles del siglo XVI. Además del pasaje ya citado de Virués, se encuentra en la tercera parte de *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1589):

Que no sé en las *idólatras* del suelo.

(XXXIII, p. 122 a.)

Aparece también en el *Arauco domado* de Pedro de Oña (Lima, 1596):

Por ver su fuerza *idólatra* crecida.

(I, p. 354 b.)

Con anterioridad al *Polifemo,* Góngora lo había ya usado en el soneto *Hermosas damas, si la pasión ciega,* fechado en 1603:

¿En el terrero, quién humilde ruega
fiel adora, *idólatra* suspira?

(273, p. 486.)

6. **rico de cuanto el huerto ofrece pobre**
rinden las vacas y fomenta el robre.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

> "Dize que veneró como idolatra a Galatea, rico para ofrecerla de todo quanto dá el huerto; esto es, de las frutas que produze, de lo que rinden las vacas, que era manteca, y quanto fomenta el robre, que era la miel. Fomenta la miel el robre, porque la labran las avejas en las colmenas, que son ciertas cortezas de alcornoque, el qual es una especie de robre, que en hojas, y fruto se parece a la encina."
>
> (fol. 362.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

> "Llegó a idolatrar a Galatea, rico de frutas, leche, queso, manteca y miel."
>
> (n. 8, col. 186.)

Aun cuando aparentemente no existe la menor relación de semejanza entre el texto de Góngora y el siguiente pasaje de Valdivielso en la *Vida y muerte del Patriarca San Joseph* (Toledo, 1607), la aparición de un cultismo tan raramente usado como *fomentar,* y la idéntica enumeración de riquezas de ambos pasajes indican claramente que Góngora lo tenía presente al redactar sus versos:

> Dale el aire la caza que en él yerra,
> Su pesca el mar, la tierra fieras varias...
> El fuego le *fomenta* en el invierno...
>
> (III, p. 147 b.)

Aventuro esta hipótesis a pesar de que Valdivielso emplea el cultismo *fomentar* en el sentido de "dar calor" y Góngora en el de "abrigar, proteger, favorecer", refiriéndose a la miel que elaboran las abejas en las colmenas de corcho. Pero la semejanza de ambos pasajes que contienen sendas enumeraciones de productos naturales me ha inducido

a considerar como muy posible el influjo de Valdivielso sobre Góngora, influjo que en algunos casos ha llegado hasta el plagio literal por parte del gran poeta cordobés. Por otra parte, el verbo *fomentar* ha tenido siempre estas dos acepciones, que registraba ya Covarrubias en el *Tesoro* (Madrid, 1611): "*Fomentar.* Dar calor, favorecer, atizar algún negocio" (p. 604 a.).

En la acepción de "favorecer" o "estimular" aparece ya en la *Carta para Arias Montano* que figura en *Todas las obras* (Madrid, 1593) del Capitán Francisco de Aldana:

> Aquellos nutrimientos divinales
> de la inmortalidad *fomentadores.*
>
> (tomo I, p. 82.)

OCTAVA XXVI

El celestial humor recién cuajado
que la almendra guardó, entre verde y seca,
en blanca mimbre se le puso al lado,
y un copo, en verdes juncos de manteca;
en breve corcho, pero bien labrado,
un rubio hijo de una encina hueca
dulcísimo panal, a cuya cera
su néctar vinculó la Primavera.

(vs. 200-208.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"Las señas de la idolatria de Acis fueron las ofrendas de fruta, leche, miel, manteca, que ofreció a Galatea en la cestilla de mimbres, en los juncos, y en el corcho" (col. 186).

NOTAS

1. **El celestial humor recien cuajado**
que la almendra guardó entre verde y seca.
en blanca mimbre se le puso al lado.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

"Explicase más el Poeta y dize: que Acis puso al lado de Galatea en blandas mimbres el celestial humor recien quaxado, que guardó la almendra entre verde y seca. Descriviendo la sazon de las almendras que puso, por ser la que mas se apetece; propia-

mente las llamas estando assí, almendrucos, o allosas. Esta fruta es conocida y muy estimada de las damas; y assi se acordo el Poeta de que la ofreciesse Acis a Galatea."

(fol. 362.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* comenta con gran énfasis:

"Clara señal de idolatria la ofrenda, pues fué como sacrificio, no como soborno. Luego lo explica D. L., *estancia 29...* Lo que le puso en *mimbres* fueron *almendrucos,* o *alloças,* que es la almendra, ni verde, ni seca, sino media."

(Nota 1, col. 186.)

Como es fácil comprender, Góngora llama *celestial humor* al jugo o la savia procedente del agua de la lluvia y del rocío del cielo, recién cuajado en los tiernos frutos del almendro.

Los comentaristas no citan fuente alguna de este pasaje. Es evidente que Góngora tenía presentes los siguientes versos de la *Vida del Patriarca San Joseph* de José de Valdivielso (Toledo, 1607):

La fruta *verde y seca* en ella pone,
La dulce almendra y la melosa pasa.

(IX, p. 172 a.)

Lope de Vega, en el pasaje de *La pastoral de Jacinto* antes citado, alude también a la almendra verde:

cogerás *almendras verdes...*

(Acto V, p. 661 a.)

Y en la canción polifémica del gigante a Crisalda, en *La Arcadia* del mismo Lope (Madrid, 1598):

del *almendro* flor y fruto...
las nueces *secas y verdes...*

(Lib. I, p. 57.)

En lo que respecta a la *blanca mimbre,* es fácil comprender, si se recuerda la nota 3 de la Octava XX, que Góngora alude a una cestilla de mimbres, a una canastilla de mimbres trenzados o a otra cualquier

especie de cesta rústica. Bernardo de Balbuena, en la Egloga II del *Siglo de Oro en las Selvas de Erífile* (Madrid, 1608), alude a las cestas de mimbres características de las ofrendas pastoriles:

> ¿Por ventura mejor no hubiera hecho
> *de verdes mimbres una blanca cesta?*
>
> (Egl. II, p. 35.)

2. y un copo, en verdes juncos, de manteca.—Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe a propósito de este pasaje.

> "Para que las pellas de manteca no se derritan las atan entre juncos. Esto es vulgar y dello hay en Tibulo, Libro II, el 3, ejemplo."
>
> (Nota 2, cols. 186-187.)

En efecto, Tibulo relata que el dios Apolo, condenado por Júpiter a apacentar durante nueve años los rebaños de Admeto, enseñó a mezclar el cuajo con la leche nueva, y a cuajar con la mezcla el licor lechoso. Entonces, afirma, se tejió la cestilla con el tallo flexible del junco, y entre las rendijas quedó un paso angosto para el suero:

> Et miscere novo docuisse coagula lacte,
> Lacteus et mixtis obriguisse liquor.
> Tunc fiscella levi detexta est vimine iunci,
> Raraque per nexus est via facta sero.
>
> (Lib. II, III, 14 b-16.)

Por su parte, Salcedo Coronel escribe:

> "Y en verdes juncos un copo de manteca. Véndese de ordinario la manteca de vacas en unas pellas, que para que se conserve traen entre juntos atados por los extremos. En Andaluzia en vez de juncos se valen de las hojas verdes de palmitos, y en ellos (atadas en la forma referida) venden la manteca, y los requesones, y les llaman palmas."
>
> (fol. 362 v.)

Virgilio, en la Egloga II de las *Bucólicas,* alude a las labores tejidas de mimbres o de juncos:

Quin tu aliquid saltem potius, quorum indiget usus,
Viminibus mollique paras detexere junco?

(Egl. II, 71-72.)

Que en la traducción de Fray Luis de León:

haz algo necesario o de provecho
de blanco junco o mimbre algún texido.

(Egl. II, vs. 125-6, p. 278, t. I.)

La manteca es una ofrenda tradicional de la poesía bucólica y de la novela pastoril, aunque no tan frecuente como la más rústica del queso, manjar de pastores. Este aparece en las *Bucólicas* de Virgilio:

Sunt nobis mitia poma,
Castaneae molles, *et pressi copia lactis.*

(Egl. I, 81-82.)

En los *Fastos* de Ovidio:

Mox epulas ponunt, *liquefacta coagula lacte*
Pomaque, et in teneris aurea mella favis.

(Lib. IV, 545-6.)

Barahona de Soto, en la *Egloga II:*

Un tarro de cuajada blanca y pura
llevaba Pilas a su Tirsa lleno.

(Egl. II, p. 800.)

Valdivielso, en la *Vida del Patriarca San Joseph* (Toledo, 1607):

Y cual con mano liberal y franca
Despoja alegre la abundante cueva
De la pingüe manteca y fresco queso.

(XV, p. 199 b.)

Este verso de Góngora fué copiado literalmente por Soto de Rojas en la *Egloga primera* del *Desengaño de Amor en Rimas* (Madrid, 1623):

> reciente leche, fruta no tocada,
> *copos en verdes juncos de manteca.*
>
> (p. 50, vs. 20-21.)

El mismo, en la *Fábula de la Naya:*

> *sin que el junco la estreche,*
> *goza gruesa manteca.*
>
> (p. 137, vs. 35-36.)

3. **En breve corcho pero bien labrado, un rubio hijo de una encina hueca.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

> "En corcho pequeño, pero bien labrado. Corcho es la corteza del alcornoque, díxose de corteza corcho, deste se hazen las colmenas, y también algunos vasos que sirven a los pastores de diferentes vasos, y suelen ser muy curiosos, a estos alude el Poeta."
>
> (fol. 362 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

> "Un panal en un corcho, aunque pequeño, aseado."
>
> (Nota 3, col. 187.)

La fuente más próxima de este pasaje, por el tema y por su estructura estilística, parece ser el verso, ya citado, de Ovidio en los *Fastos:*

> ... *et in teneris aurea mella favis.*
>
> (Lib. IV, 546.)

4. **un rubio hijo de una encina hueca, dulcísimo panal....—** Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado*, escribe a propósito de este pasaje:

"Un dulcissimo panal rubio hijo de una encina hueca. Panal que los Latinos llaman *favus,* es aquella forma de celdas que las avejas hazen donde guardan la miel que labran. Dixose panal, porque lo que se castra sale en forma de pan. Hijo de una encina hueca, porque el corcho en que estan es la corteza, como avemos dicho, del alcornoque, que es una especie de encina. Y tomando la parte por el todo, dixo nuestro Poeta, que era hijo de una encina; esto es, de la corteza de una encina: hueca por la forma que tiene la colmena. Imitando a Ovidio, lib. 3, Fast:

Colligit errantes, et in arbore claudit inani
Liber, et inventi praemia mellis habet.

[Lib. III, 747-8.]

Llamó rubio al panal como el mismo autor en el lugar citado:

Quaerebant flavos per nemus omne favos."

[Lib. III, 750] (fol. 362 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* observa con sagaz erudición:

"Atinadamente D. L. después de aver llamado idólatra a Acis... haze las ofrendas de leche y miel, las mismas que en los sacrificios de los Etnicos puso la Antiguedad."

(Nota 4, col. 187.)

En efecto, según Ovidio en los *Fastos,* los panales de miel se ofrendaban en los sacrificios:

Inde, ubi ter fruges medios immisit in ignes,
Porrigit incisos filia parva favos.

(Lib. II, 651-2.)

En otro pasaje nos dice que se ofrendaba en las fiestas consagradas a Baco, el cual encontró la miel por vez primera:

Melle pater fruitur: liboque infusa calenti
Jure repertori candida mella damus.
(Lib. III, 765-6.)

El mismo Ovidio, también en los *Fastos,* nos dice que a Baco le agrada especialmente el dulce jugo de la miel:

Liba Deo fiunt: *succis quia dulcibus ille*
Gaudet, et a Baccho mella reperta ferunt.
(Lib. III, 739-740.)

Y en otro pasaje de la misma obra pone la miel junto a la leche y los frutos:

Mox epulas ponunt, liquefacta coagula lacte
Pomaque, *et in teneris aurea mella favis.*
(Lib. IV, 545-6.)

Alusiones a los panales aparecen en la *Boscarecha al Licenciado Antonio Moreno,* de Pedro Espinosa.

Dan rubias mieles *los panales rubios.*
(pág. 14.)

Y en la Egloga II, de Barahona de Soto:

Hermosa Tirsa, ni en los pastorales
Campos hallen abejas el tomillo,
Ni ellas me den *dulcísimos panales,*
De que te traiga lleno el canastillo.
(Egl. II, p. 810.)

5. **a cuya cera su néctar vinculó la primavera.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

"En cuya cera perpetuó su néctar la primavera. Virg. li. 4. Georg.

—Aliae purissima mella
Stipant, & dulci distendunt nectare cellas.

Dixo, que la primavera avía vinculado su néctar a la cera, porque en este tiempo ay las flores de cuyo rocío labran la miel las abejas: por esto Virg. en el lib. I, de los Æn.

Qualis apes aestate noua per flores rura
Exercet sub Sole labor.

Néctar era la bevida de los Dioses, y ambrosía la comida."

(fol. 362 v.-363.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"A cuya cera ofreció siempre la primavera sus flores. Roçóse D. L. en la Estancia 50, y Soledad I."

(Nota 6, col. 188.)

En cuanto al cultismo *néctar,* usado por Góngora en este pasaje, Dámaso Alonso, en *La lengua poética de Góngora* (p. 60), señala que fué registrado por ver primera en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611). En realidad, pese a su tardía aparición en los diccionarios, era un cultismo antiguo, usado ya por Garcilaso en la forma *nétar,* en el siguiente pasaje de sus *Obras* (Barcelona, 1543):

nétar sobre el infante desparcía.

(Egl. II, v. 1298.)

Aparece también en una elegía en tercetos, *En recomendación de Paulo Jovio, ya difuncto,* de la *Floresta de Varia Poesía* de Diego Ramírez Pagán (Valencia, 1562):

El *néctar,* y de ambrosía la dulçura.

(t. I, p. 110.)

También se encuentra en varios pasajes de Fernando de Herrera, en la edición de sus *Versos* (Sevilla, 1619):

i la sangre esparzió que Amor ardiente
guardó, cual *Néctar* puro i soberano.

(Lib. I, Son. XXXIII, p. 52.)

No ai *Néctar* dulce por quien yo os trocara,
ni pluvia d'oro ¡o lágrimas hermosas!

(Lib. I, Eleg. III, vs. 25-6, p. 56.)

Góngora lo adopta en un soneto de 1582:

¡Oh entre el *néctar* de Amor mortal veneno,
que en vaso de cristal quitas la vida!

(227, p. 462.)

Dicha voz era ya de uso corriente en la poesía española a principios del siglo XVII. La encontramos en el siguiente pasaje de *La Conquista de la Bética* de Juan de la Cueva (Sevilla, 1604):

Con voz que *néctar* despedía della.

(XII, p. 213.)

Y en la Epístola al *Contador Gaspar de Barrionuevo* publicada en las *Rimas* de Lope de Vega (Sevilla, 1604):

Mirad, Gaspar, si vivirán confusas,
enseñadas a *néctar,* en conserva
y agua de fugitivas Aretusas.

(pág. 134.)

6. vincular.- Según Dámaso Alonso en la *Lengua poética de Góngora,* el cultismo *vincular* es de introducción muy tardía en lengua castellana, pues aparece registrado por vez primera en el *Tesoro* de César Oudin (París, 1616) y no figura en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611). Góngora lo adopta también en fecha muy tardía, ya que lo emplea por vez primera en el romance de *Hero y Leandro,* escrito en 1610:

La nariz algo aguileña,
que lo corvo *vinculado*
lo dejó Ciro a los griegos,
como alfanje en mayorazgo.

(64, p. 161.)

Rarísimo en la poesía castellana del siglo XVI, no hemos logrado encontrar un sólo ejemplo de su empleo por parte de los poetas españoles anteriores a Góngora, a pesar de que el cultismo *vínculo* aparece ya en las *Obras* de Garcilaso (Barcelona, 1543):

el gusto y el placer que se me sigue
del *vínculo* de amor que nuestro genio
enredó sobre nuestros corazones.

(Epístola a Boscán, vs. 56-58.)

Y es corriente en los poetas españoles del siglo XVI, como lo demuestra el siguiente pasaje de *El Arauco domado* de Pedro de Oña (Lima, 1596):

Con *vínculos* recíprocos se traban
El pecho de alabastro y de diamante.

(XIV, p. 423 b.)

OCTAVA XXVII

Caluroso, al arroyo da las manos,
y con ellas, las ondas a su frente,
entre dos mirtos que —de espuma canos—,
dos verdes garzas son de la corriente.
Vagas cortinas de volantes vagos
corrió Favonio lisonjeramente,
a la del viento —cuando no sea cama
de frescas sombras— de menuda grama.

(vs. 209-216.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"Después de auer Acis puesto la ofrenda a Galatea, se fué al arroyo, y se lauó las manos y frente, acción que suena a sacrificio, y a la lustración de los antiguos, antes y después de auer sacrificado. Pinta el lugar donde Acis se lauó, que fué entre dos mirtos, donde la espuma se detenía. Entonces Fauonio corrió a la cama de campo las cortinas, leuantose un airecillo suaue. Essa es la metáfora aludiendo a las camas de viento que hoy se usan" (col. 189).

1. **Caluroso al arroyo da las manos,**
y con ellas, las ondas a su frente.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

"Caluroso Acis lavó el arroyo las manos, y con ellas su rostro

en las ondas. Puso la frente por el rostro, tomando la parte por el todo."

(fol. 363.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* comenta por su parte:

"Lavóse las manos y rostro Acis, es imitación de Virgilio lib. 4. G. *Manibus liquidos dant ordine fontes:* mejor Horacio lib. I, satyr. 5. *Ora manusque tua lauimus Ferronia lympha.* Esta frase de *dar,* es frequente y galana en D. L. *Su boca dió y sus ojos,* y antes *Al sueño da sus ojos la harmonía.*"

(Nota 1, col. 189.)

La fuente de este pasaje creo que se encuentra en el mismo soneto de las *Rime* de Giambattista Marino (Venecia, 1603), que lleva por título *Describe gli atti di una ninfa sopra il Po,* que ya había influído en la Octava XXIV (vid. nota 9):

In riva al Po, che lucid'*onde* e terse
Specchio a'begli occhi et ala bocca offerse
Di soave licor gelida vena.
Ella la fronte angelica serena·
Ne'bei cristalli, e'l dolce labro *immerse.*
E'l vivo humor, che *la man* bianca asperse
Di pure stille innargentó l'arena.

(Boscherecce, p. 91.)

Es éste el único precedente que hemos podido encontrar en que se alude a bañar la frente en las ondas y en el que coincidan además la alusión a las ondas, la frente y las manos. En un plano de coincidencias menos estrictas, los precedentes de la escena aquí descrita por Góngora son innumerables.

Una escena muy semejante aparece en el *Orlando furioso* de Ariosto:

Bagna talor nella chiara *onda* e fresca
L'asciutte labbra, *e con le man* diguazza,
Acció che delle vene *il calore* esca,
Che gli ha acceso il portar della corazza.

(VI, 25.)

También en este pasaje de Ariosto, Ruggiero ha encadenado su corcel alado, el Hipogrifo, a un verde mirto, que caracteriza el paisaje.

Puede haber influído asimismo el siguiente pasaje de la *Fábula de Acteón* de Barahona de Soto en que se describe el baño de Diana:

> Aquí la diosa solía
> En el *caluroso estío*
> Olvidar la montería
> Y en el líquido rocío
> Sus castos miembros metía.
>
> (15, p. 644.)

En la poesía española del siglo XVI, el cultismo *caloroso,* después *caluroso,* consignado ya en el *Tesoro* de Covarrubias de 1611, en esta última forma: "*Caluroso,* acalorado" es de uso corriente a partir de Juan Boscán, en la fábula de *Ero y Leandro* (*Obras,* 1543):

> Hasta ponerte dentro en su gran cueva,
> En la qual el por descansar se mete,
> Refrescando sus miembros *calurosos.*
>
> (fol. 94 v.)

Aparece también en un soneto de Gutierre de Cetina:

> Dulce, sabrosa, cristalina fuente,
> Refugio al *caluroso* ardiente estío.
>
> (Son. XIV, p. 42 a.)

Y en la Canción XI del mismo poeta sevillano:

> Si a alguna fuente cristalina y pura
> *Caluroso* llegaba a refrescarse,
> O por dar a beber a mi ganado...
>
> (vs. 57-59, p. 264, t. I.)

En *Los Siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor (Valencia, 1559):

> "para passar la *calorosa* siesta."
>
> (Lib. II, p. 93, v. 19.)

En la *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo (Valencia, 1564):

"en el tiempo *caloroso*"

(Lib. II, p. 431 a.)

"la más *calurosa* siesta."

(Lib. III, Canción de Nerea, p. 446.)

Fernando de Herrera, en las *Rimas Inéditas* (1578):

ni muestra el bivo Tertilis humoso
en el ardiente estío
al labrador cansado y *caluroso*.

(Egl. III, *Amarilis,* vs. 39-41, p. 144.)

Alonso de Ercilla, en la segunda parte de *La Araucana* (Madrid, 1578):

Verás la *calurosa* Aracosía

(XXVII, p. 102 a.)

Garamante y los pueblos *calurosos*.

(XXVII, p. 102 b.)

En la tercera parte de *La Araucana* (Madrid, 1589):

Hasta que el sol declina *caluroso*.

(XXXI, p. 115 b.)

Luis Barahona de Soto, en *La primera parte de la Angélica* (Granada, 1586):

Cansados, *calurosos* y heridos.

(Canto V, fol. 95 v.)

El mismo Barahona, en la Egloga II:

Tomado había en la orilla dulce puerto
Damón, huyendo *el caluroso estío,*
Con hojas de los árboles cubierto,
Que están danzando al murmurar del río.

(pág. 800.)

Juan Rufo, en *La Austriada* (Madrid, 1589):

Hace en la egipcia tierra *calurosa*
(VI, p. 35 a.)

Y en la región de Oriente *calurosa.*
(XXII, p. 121 b.)

Cervantes, en *La Galatea* (Alcalá, 1585):

y el *caluroso* estío e invierno elado.
(Lib. I, p. 74, v. 18.)

Francisco de Figueroa, en la Egloga *Tirsi:*

tornando de la caza *calurosa.*
(pág. 78.)

Lope de Vega, en *La Arcadia* (Madrid, 1598):

"el *caluroso* estío."
(Lib. I, p. .73.)

"por el estio caluroso."
(Lib. II, p. 94.)

El cultismo *caluroso* había sido ya censurado por Barahona de Soto, que lo usó el mismo con bastante frecuencia, en el famoso soneto *Contra un poeta que usaba mucho de estas voces,* al parecer dirigido contra Herrera:

otra vez esplendores, *caloroso.*
(v. 4.)

2. **entre dos mirtos que, de espuma canos,**
dos verdes garzas son de la corriente.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

"El mirto es árbol conocido, el fruto que lleva es de gustoso

sabor, ama las riberas del mar, rios, o arroyos; y por esto se acordó nuestro D. L. desta planta. Mart. lib. 4, epig.

Littora Myrtus amat.

Y Virgilio en el lib. 4 Georg.

Pallentesque hederas, et amantes littora Myrtos.

De aquí nació el consagrarse a Venus, por traer esta Diosa su origen y nacimiento del mar, o porque esta planta tiene virtud para remediar muchas de las enfermedades que padecen las mugeres, o porque siendo hermosissimo, induce a amar... Llámase en nuestro idioma esta planta murta, derivandose del nombre Latino *Myrta:* Y tambien arrayan, diccion Arabiga, que significa el que está siempre verde, por convenir a este arbol esta propiedad; tiene segun Plin. en el lib. 17, c. 13, brevissima vida, pero nunca mientras dura se le caen las hojas."

(fol. 363-363 v.)

Según Pellicer, en las *Lecciones Solemnes:*

"Es remedo de Ovidio, *Lib. IV, Fastos.*" Alude al siguiente pasaje de los *Fastos* en donde Ovidio relata la causa de ser el mirto el árbol de Venus:

Vos quoque *sub viridi myrto* jubet illa lavari:
Caussaque, cur jubeat (discete), certa subest.
Littore ficcabat rorantes nuda capillos,
Viderunt Satyri turba proterva Deam.
Sensit, et apposita texit sua corpora myrto.
Tuta fuit facto: vosque referre jubet.

(Lib. IV, 139-144.)

Véase en la traducción clásica *De'Fasti di Ovidio tratti alla lingua volgare* per Vincenzo Cartari (Venezia, 1551):

Ed essa vi comanda, che dobbiate
Lavarvi cinte il capo delle frondi
Del verde mirto, e la cagione è questa
Venere un giorno i bei dorati crini
Sparsi giù per le spalle rasciugava
In ripa al mar dall'umida rugiada,

E s'avvide, che i Satiri protervi
L'aveano vista, e forse, come sono
Di libidine pieni, s'eran posti
All'ordine per darle qualche assalto,
Perchè subito là tra verdi mirti
Si nascose, e da quelli fu sicura.
E questo è quel, perch'ella vi comanda,
Che'l capo vi copriate ora di mirto.

(Lib. IV, p. 21.)

El mirto aparece ya como árbol de Venus en *La Eneida:*

Sic fatus velat materna tempora myrto.

(Lib. V, v. 72.)

Pasaje que dice así en la versión clásica de Gregorio Hernández de Velasco:

Dicho esto, corónase con *mirtho,*
Arbol sagrado a Venus Madre suya.

(Libro quinto, p. 201-2.)

Horacio, en la Oda IV del primer libro, alude también al verde mirto:

Nunc decet aut *viridi* nitidum caput impedire *myrto*
Aut flore, terrae quem ferunt solutae.

(Lib. I, IV, vs. 9-10.)

En la versión castellana de Fray Luis de León aparece con el nombre árabe de arrayán.

Ya de *verde arrayán* y varias flores
que a producir el campo alegre empieza,
podemos componer de mil colores
guirnaldas, que nos ciñan la cabeza.

(p. 70-71, vs. 17-20.)

La caracterización del paisaje ribereño del agua con dos mirtos verdes, árbol de Venus, se encuentra ya en Ariosto, en el *Orlando furioso:*

Poi lo lega nel margine marino
A un *verde mirto* in mezzo un lauro e un pino.

(VI, 23.)

Garcilaso, en la *Egloga III,* alude también al mirto como árbol de Venus:

de la hermosa Venus fué tenido
en precio y en estima el *mirto* solo.

(vs. 355-56.)

Fernando de Herrera, en las *Rimas Inéditas* (1578):

Quanta ventaja *al mirto deleytoso*
da la umilde gemista, al fuerte pino...

(Egl. II, vs. 99-100, p. 105.)

Acerca de la intención y sentido de este pasaje gongorino, Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe:

"Con erudición galante puso los mirtos cerca del agua, por ser esta planta la que más ama las márgenes de los rios, según testifica Virgilio lib. 2. lib. 4. G. Marcial lib. 4. ep. 13. Llama a los mirtos, *garças verdes:* porque siendo verdes, como nota Ovidio, la espuma los buelve blancos; aunque en juizio de Catón, y autoridad de Plinio *lib. 15. c. 29.* no ay *mirto* verde, pero para imitación basta Ovidio. Otra razón me parece ay porque D. L. diga a los mirtos *garças verdes:* y es porque las garças y los mirtos se parecen en la inclinación que tienen a las aguas, y a las orillas de los rios... Esta es la causa de llamar D. L. a los mirtos cubiertos de espuma, *verdes garças de la corriente,* aprisionados detenidos de la espuma. Ayuda grandemente lo que a nuestro insigne Cerda *lib. I.* G. Fol. 239. dize de la *garça,* que el modo de caçalla es en la espuma... yerra Covarrubias que trae el origen de *Garça* Español de *glaucus,* que suena *cerúleo,* porque oy dezimos a los ojos verdes *garços,* pues consta ser voz Italiana por lo remontado que sube, y segun el buelo la da Lucano *lib. 5.* y Virgilio *lib. I, G.* le viene bien, como lo que D. L. dize en la *Soledad 2.* del neblí, que sube a las nubes *tras la garça, argentada el pie de espuma:*

donde buelve a repetir la espuma del pie. Y para que se vea con el tino que este gran varón Cordovés se portava en la composición de sus versos, se note, que hizo a los *mirtos* consagrados a Venus (como veremos luego) *Garças* aves dedicadas a la diosa misma."

(Nota 2, cols. 190-191.)

Comentando el verso *dos verdes garzas son de la corriente,* Salcedo Coronel escribe por su parte:

"Que de la espuma del arroyo canos, son dos verdes garças de su corriente. La garça es ave hermosa y conocida, comunmente es de plumage blanco. Anton. de Neb., la llama *alba ardeola.* Dizen que este nombre es Arabigo, otros estar corrompido de Glauca, por el color azul de sus ojos... Teme las nieves, y buela sobre las nubes, para no sentir sus tempestades. Dize san Isid. en el lugar citado desta ave. *Cum autem altius volaverit significat tempestatem.* Por esto Virg. en el lib. I, Georg. en los Pronósticos de tempestad, dize:

—*Notasque paludes*
Deserit, atque altam supravolat ardea nubem.

[Lib., 363-64.]

Dize pues nuestro Poeta, que los mirtos canos con la espuma del arroyo eran dos verdes garças de la corriente, verdes por la naturaleza propia suya, garça por la blancura que accidentalmente les avia dado la espuma del arroyo."

(fol. 363 v.-364.)

El pasaje de las *Geórgicas* dice así en la versión de Fray Luis de León:

y la junquera
y los sabidos lagos olvidando,
la garza sobre el nublo va volando.

(Lib. I, 654-656, t. II, p. 32.)

A la blancura de las garzas se alude en la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569), siempre a la orilla del agua:

Y cual halcón que en la húmida ribera
Ve la garza de lejos blanqueando...

(IX, p. 43 a.)

Fernando de Herrera, en la *Egloga Venatoria,* publicada en la edición de *Algunas obras* (Sevilla, 1582), alude a las blancas plumas de la garza:

> *las blancas plumas del gallardo cuello*
> *de la garça ofreciendo...*
>
> (vs. 2601-2.)

Y en este otro pasaje de la misma *Egloga Venatoria,* alude a la garza en una imagen de la caza de altanería:

> O *la ligera garza* levantando
> mire al halcón veloce i atrevido...
>
> (p. 134, vs. 2545-6.)

También en el *Arauco domado* de Pedro de Oña (Lima, 1596) se alude al vuelo de la garza:

> Se van las aguas líquidas cortando:
> Cual garza el vuelo raudo levantando
> Si ve de la borrasca el mal intento.
>
> (I, p. 357 a.)

Pedro Espinosa, en la *Fábula del Genil:*

> Otros, *como a la garza fácil pluma,*
> Cubren de escama de oro las espaldas,
> *Con ropas blancas de cuajada espuma.*
>
> (p. 164, *Flores* n.° 136.)

Lope de Vega, en la *Jerusalén Conquistada* (Madrid, 1609), alude a la garza en un símil de cetrería de origen herreriano:

> Y como el diestro cazador se arroja
> tras el halcón y *la abatida garza,*
> que para remontarla no le enoja
> la profunda corriente, peña, o zarza...
>
> (Tomo I, lib. I, p. 28.)

3. **Vagas cortinas de volantes vanos**
corrió Favonio lisonjeramente,
a la de viento —cuando no sea cama
de frescas sombras— de menuda grama.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica del siguiente modo el sentido de este pasaje:

> "*Vagas cortinas de volantes vanos* / Errantes inciertas cortinas de volantes vanos, propios epitetos de las cortinas que descrive don Luis, Volante es un género de toca que las mugeres traen comunmente suelta, y de aquí la llamaron volante. *Corrió Favonio lisonjeramente / A la de viento, quando no sea cama / de frescas sombras, de menuda grama /* Corrió Favonio lisonjeramente a la cama de frescas sombras, y menuda grama, quando no sea de viento: alude a la costumbre que ay de correr la cortina de la cama quando se ha de vestir alguna persona, o quieren que despierte, y dize que Favonio corrió lisonjeramente las cortinas a la cama en que dormía Galatea, que era de fresca sombra, y menuda grama, ya que no de viento. Nota aora la propiedad con que llamó vagas a estas cortinas que finge, y de volantes vanos."
>
> (fol. 364-364 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* lo interpreta del modo siguiente:

> "*Vagas cortinas de volantes vanos corrió Favonio lisonjeramente, a la de viento, quando no sea.* Haze cama de viento al sitio donde dormía Galatea, y dize que corrió las cortinas Favonio, que para despertalla sopló suavemente. *Cama, de frescas sombras, de menuda grama.* Si el sitio donde dormía Galatea no era cama de viento, era lecho de sombras por cortinas, y por pluma mullida la grama."
>
> (Notas 3-4, col. 192.)

El sentido del pasaje gongorino es, pues, el siguiente:

> "El soplo del viento Favonio corrió lisonjeramente cortinas imprecisas e impalpables, vagas cortinas de volantes irreales y vanos, como si su leve soplo corriese suavemente unas cortinas invisibles en torno al lugar en donde descansaba Galatea dormida, cama de frescas sombras, de menuda grama que parecía la misma cama del viento."

El único precedente de este pasaje gongorino, en el que se alude a una cama de césped que tiene por cortinas los vientos, se encuentra en la *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache,* de Mateo Luján de Sayavedra (Valencia, 1602), que tal vez Góngora tuvo presente:

> "Con esto ya no se le hacía la cama mal mullida, aunque era de campo, teniendo por cortinas los vientos y por cielo el estrellado."
>
> (Lib. I, cap. V, p. 531.)

Es preciso advertir, sin embargo, que en la poesía española del siglo XVI y XVII anterior a Góngora es corriente la metáfora *correr las cortinas del cielo* para designar la aparición de la Aurora o la salida del Sol, y que Góngora la adoptó también en las *Soledades.* El pasaje más próximo al texto del *Polifemo* que estamos estudiando en que se alude a las cortinas del silencio que dejan paso al viento, se encuentra en la *Fábula del Genil* de Pedro Espinosa, publicada en las *Flores de poetas ilustres* (Valladolid), 1605):

> *Ya que corrió el silencio las cortinas,*
> dando angosto camino al blando aliento,
> y las vistas suspensas y divinas
> a Betis fueron penetrando el viento.
>
> (Lib. I, 136, p. 165.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584) aparece una metáfora idéntica para describir la salida del sol:

> Después el luminoso carretero
> Desplegó sus *cortinas* de oro y grana;
> La noche, viendo lumbre tan hermosa,
> Al punto volvió el rostro de envidiosa.
>
> (XXIV, p. 136 a.)

La fuente de inspiración del pasaje de las *Soledades* parece ser el

siguiente fragmento del *Arauco domado* de Pedro de Oña (Lima, 1596), en que describe el amanecer mitológico:

> O lo que suelen ser al alborada
> Cuando *nos corre Febo sus cortinas,*
> O cuando quiera ya cerrar el velo,
> Los rubios arreboles por el cielo.
>
> (VII, p. 389 b.)

Véase en las *Soledades* de Góngora:

> besando las que al Sol el Occidente
> le corre en lecho azul de aguas marinas,
> turquesadas *cortinas.*
>
> (Sol. I, vs. 416-418.)

(llegando hasta besar los últimos límites del Océano Atlántico, que son como cortinas azules que el occidente corre al lecho del sol en las ondas del mar.)

(p. 174.)

En la canción del Racionero Tejada *A la Asunción,* publicada en las *Flores de poetas ilustres* (Valladolid, 1605), se alude a las cortinas del cielo:

> Pues que, rompiendo *la fulgente masa*
> *Del cielo cristalina,*
> *Que a la tierra le sirve de cortina.*
>
> (Lib. II, § 227, p. 252.)

Valdivielso, en la *Vida del Patriarca San Joseph* (Toledo, 1607), alude a las cortinas de la Aurora:

> *Y por entre cortinas de brocado,*
> Entretejidas de olorosas flores,
> El rostro saca del color rosado
> Volviendo a cada cosa sus colores.
>
> (V, p. 155 a.)

Y alude al correr las cortinas en este otro pasaje del mismo canto:

Que la llaman tocando sus clarines
Los tiernos ruiseñores dulcemente,
A cuyo son, *corriendo sus cortinas,*
De perlas coronó las clavellinas.
(V, p. 155 a.)

Soto de Rojas, en el soneto *Fénix Sol de Amor* del *Desengaño de Amor en Rimas,* aludiendo también al sol:

Con manos de oro *la neutral cortina*
Corre el gran sumiller del quarto cielo,
Y descubriendo su esplendor al suelo,
Las estrangeras formas avezina.
(p. 166, vs. 29-32.)

Por otra parte, es preciso tener en cuenta para comprender la metáfora gongorina que en los poemas caballerescos renacentistas, es corriente en las escenas de amor aludir a los ricos cortinajes de la cama en que yacen los dos amantes. Así en el *Orlando Innamorato* de Boiardo, en la bellísima escena entre Mandricardo y la doncella del lago:

Pieno è di fiore e rose damaschine
Loro a diletto se posarno un poco
Entro un bel letto adorno de cortine.
(Lib. III, I, 35.)

En el *Orlando furioso* de Ariosto:

Tra freschi rivi, ombrosi e verdi colli.
Piantare i padiglioni, *e le cortine*
Fra gli arbori tirar facemo lieti.
(XVII, 28.)

En la *Vida y muerte del Patriarca San Joseph* de Valdivielso (Toledo, 1607), refiriéndose a la cama de Herodes:

Está el tirano rey en la real cama
Sobre la blanda pluma recostado,
Entre ricas cortinas que recama
El oro sobre telas de brocado.
(XVIII, p. 211 b.)

Es muy posible que la fuente directa y exclusiva de Góngora se encuentre en el siguiente pasaje del mismo poema de Valdivielso, del cual, en una octava posterior, ha plagiado literalmente uno de sus versos:

> Es la cama de campo en que se halla
> Campo lleno de espinas y de abrojos,
> *Cama de campo y campo de batalla,*
> Donde se la están dando sus enojos;
> *Las cortinas, que sirven de muralla,*
> Imagina prisión de sus despojos...
>
> (XVIII, p. 212 a.)

La alusión a las cortinas que aparece en este pasaje puede haber proyectado la atención de Góngora sobre alguno de los pasajes anteriormente citados, que hace objeto de una recreación absolutamente original y bellísima.

4. **Favonio.**—Las alusiones al Favonio o céfiro son clásicas en la poesía latina y renacentista.

Horacio, en la Oda IV del libro I:

> Solvitur acris hiems grata vice veris et *Favoni.*
>
> (Lib. I, IV, v. 1.)

En la versión de Fray Luis de León aparece este verso muy amplificado:

> Ya comienza el invierno riguroso
> a templar su furor con la venida
> de *Favonio* suave y amoroso,
> que nuevo ser da al campo y nueva vida.
>
> (p. 70, vs. 1-4.)

Gutierre de Cetina, en el Soneto LVI:

> Cual en la deseada primavera
> Suelen venir a nos *Favonio* y Flora...
>
> (Tomo I, p. 54.)

Fernando de Herrera, en las *Rimas Inéditas* (1578):

y aun no la olvido, que el *Favonio* espero
que renueve mi huerto cual primero.

(Canción II, vs. 38-9, p. 68.)

El mismo Herrera, en el Soneto XXIX de *Algunas Obras* (1582):

Huyó á priessa medroso el orror frío,
i l'aspereza, i aterido ivierno,
i l'aura espero de *Favorio* tierno
contra su fuerça i contra el seco estio.

(vs. 925-28, p. 58.)

En el *Arauco domado* (Lima, 1596) de Pedro de Oña:

Adonde no hay quebrada ni ribera
En que *Favonio* y Céfiro sereno
Parleras aves, árboles y fuentes
No tengan como en éxtasis las gentes.

(IV, p. 370 a.)

Acá y allá con soplo fresco y blando
Los dos *Favonio* y Céfiro, las vuelven,
Y ellas, en pago desto, los envuelven
Del suave olor que están de sí lanzando.

(V, p. 373 b.)

Barahona de Soto, en la *Egloga de las Hamadríades* (Flores, 1605):

Un aura delicada enriqueciendo,
Porque el *Favonio* al tiempo presuroso
No pareciese en sólo voces franco.

(Lib. I, 87, p. 104.)

Valdivielso, en la *Vida del Patriarca San Joseph* (Toledo, 1607):

Y pide a la pintora primavera
De abril y mayo flores y blandura,
De Zéfiro y *Favonio* cierta espera
Soplos suaves llenos de dulzura.

(V, p. 155 b.)

A Cloris y *Favonio* luego avisa
Derramen olorosas azucenas,
Rosas, jazmines, lirios y claveles,
Ramos de mirtos, nardos y laureles.

(IX, p. 172 a.)

Soto de Rojas, en el *Paraíso cerrado para muchos:*

Aqui el *Favonio* manso,
Su fragancia olorosa,
Derrama entre la yerva, entre la rosa
Toca tanto instrumento,
Que apenas comprehenderlo puede el viento.

(Mansión primera, p. 386, vs. 13-17.)

Aquí el *Favonio* se quedó pasmado,
Al dulce respirar medio falsete,
Capilla alada en natural motete.

(Mansión segunda, p. 393, vs. 1-3.)

5. **cuando no sea cama**
de frescas sombras, de menuda grama.—La idea de una cama de grama o lecho de césped tiene una clara ascendencia clásica, evidenciada en una serie de pasajes de poetas latinos familiares al poeta. Así en los *Fastos* de Ovidio se habla de recostarse en camas vestidas de grama:

Dulcis qui dignum nemus in convivia nacti
Gramine vestitis accubuere toris.

(Lib. I, v. 402.)

El mismo Ovidio, en este otro pasaje de los *Fastos,* habla de un campo de grama:

Altea *gramineo* spectabis Equiria *campo,*
Quem Tyberis curvis in latus urget aquis.

(Lib. III, 519-520.)

Y en la epístola de Enone a París, en las *Heroidas,* de una cama de hierba:

Saepe greges inter requieuimus arbore tecti,
Mixtaque cum follis praebuit *herba torum.*

(Epístola V, 13-14.)

Pasaje que dice así en la traducción castellana de Diego Mexía (Sevilla, 1608):

Muchas veces los hatos repastamos,
Y entre ellos con los árboles hojosos
Cubiertos, del cansancio descansamos.
Y estando allí a la sombra calurosos,
La tierra, *grama,* flores y mi pecho
Te eran cama en tus gustos amorosos.

(Epístola V, p. 62.)

Y también en la epístola de Fedra a Hipólito de las mismas *Heroidas:*

Saepe sub ilicibus Venerem Cinyraque creatum
Sustinuit positos quaelibet herba duos.

(Epístola IV, 97-98.)

Que dice así en la traducción castellana de Diego Mexía:

Muchas veces *sirvió de blando lecho*
La grama a Venus y a su Adonis; tanta
Es la fuerza de Amor si abrasa un pecho.

(Epístola IV, p. 54.)

En la epístola XV de Safo a Faón:

Cognoui pressas novi mihi caespitis herbas:
De nostro curuum pondere *gramen* erat;
Incubui tetigique locum, qua parte fuisti:
Grata prius lacrimas conbibit herba meas.

(Epístolas XV, vs. 147-150.)

En la versión castellana de Diego Mexía:

La tierna yerbezuela vi oprimida,
Clara señal que nos sirvió de cama,
Y que de nuestro peso está abatida.
Allí furiosa me arrojé, y la *grama*
Beseé donde tu suerte favorable
Te tuviera en los brazos de tu dama.
Y la yerba que entonces fué agradable,
Agora por mis ansias y congojas
Se riega con mi llanto miserable.

(Epístola última, p. 376-377.)

Más próximo a este pasaje gongorino parece el recuerdo de unos versos ovidianos de la fábula de Venus y Adonis en las *Metamorfosis:*

Opportuna sua blanditur populus umbra
Datque torum caespes: libet hac requiescere tecum
(Et requievit) humo, pressitque et gramen...

(Lib. X, 555-7.)

"Un álamo adecuado nos invita con su sombra, y el césped nos da cama; aquí me place descansar contigo (y descansó) en el suelo. Y oprimió la grama..."

Que, como puede verse, traduce muy libremente la versión clásica de Pedro Sánchez de Viana:

"... y pues con deleitable
sombra para poder estar contigo
este álamo convida, en este prado
te sienta, que se ofrece por estrado."
Sobre la hierba verde, y quien más quiere,
se sienta, en su seno recostada.

(Lib. X, t. II, p. 86.)

Por su parte, Tibulo, en una de sus Elegías, habla de "mesas de césped y camas de césped":

Caespitibus mensas caespitibusque torum.

(Lib. II, eleg. V, v. 100.)

Y en otro pasaje de yacer a la sombra:

Tunc operata deo pubes discumbet in herba
Arboris antiquae qua levis umbra cadit.

(Tibulo.—Lib. II, V, vs. 95-6.)

Ariosto habla de un lecho de hierbas en el *Orlando furioso:*

Dentro letto vi fan tennere erbette,
Ch'invitano a posar chi s'appresenta.

(I, 38.)

Barahona de Soto, en la Egloga II (Sevilla, 1611), de un fresco lecho de hierba:

Cuando Filas llegó de amores muerto
Por Tirsa, ninfa hija de este río,
A do, por ruegos del amigo estrecho,
De la alta yerba hizo fresco lecho.

(Egl. II, p. 800.)

Posteriormente a la divulgación del *Polifemo* gongorino, Esteban Manuel de Villegas revela una reminiscencia de este pasaje en la Oda VI de sus *Eróticas* (Nájera, 1617):

y la tendida grama
mesa a la gula es, y al sueño cama.

(Vol. I, p. 16.)

Asimismo Pedro Espinosa, en la *Soledad de Pedro de Jesús:*

Será el flojel la felpa de la grama,
a los arrullos de la fuente fría,
y el pabellón y sargas de la cama,
festones de cambiante argentería.

(pág. 74.)

También Soto de Rojas, en el *Paraíso cerrado para muchos* (Granada, 1651):

Baco en cama de viento, está dormido;
colcha de tela a que se dió, tebana,
desvanecida en su verdor se ufana.

(Mansión II, p. 117.)

OCTAVA XXVIII

La Ninfa, pues, la sonorosa plata
bullir sintió del arroyuelo apenas,
cuando —a los verdes márgenes ingrata—
segur se hizo de sus azucenas.
Huyera... mas tan frío se desata
un temor perezoso por sus venas,
que a la precisa fuga, al presto vuelo
grillos de nieve fué, plumas de hielo.

(vs. 217-224.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"Apenas Acis llegó a lauarse las manos y rostro, mouiendo el cristal del arroyo, quando Galatea despierta se leuantó, con que las açucenas quedaron marchitas, o pisadas de su pie; o como estaua recostada sobre ellas, murieron en faltándoles el tacto de Galatea. Quiso huir, pero no pudo, porque el miedo la entorpeció los pies" (col. 192).

NOTAS

1. **La Ninfa, pues, la sonora plata bullir sintió del arroyuelo apenas.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica lacónicamente:

"Corridas las cortinas sintió apenas la Ninfa bullir la sonorosa plata del arroyuelo."

(fol. 394 v.)

Como señala Pellicer, Ovidio, en las *Metamorfosis,* describe una fuente límpida, argentada de nítidas ondas:

Fons erat in limis, nitidis *argenteus undis.*
(Lib. III, 407.)

Pasaje que dice así en la versión clásica de Pedro Sánchez de Viana:

Entre otras fuentes claras había una
sin cieno, *como plata refulgente.*
(Lib. III, t. I, p. 117.)

Imagen imitada por Bernardo Tasso en uno de sus sonetos:

O puro, o dolce, *o fiumicel d'argento*
Piu ricco assai, c'Hermo, Pattolo o Tago

Como ya señaló Salcedo Coronel, Góngora imitó este soneto del Tasso, en aquel suyo que empieza:

Oh claro honor del líquido elemento,
Dulce arroyuelo de luciente plata...
(220, p. 459.)

Verdadero antecedente del pasaje que estamos estudiando. Sin embargo, la alusión a las olas de plata, a la plata undosa de un arroyo, es corriente en la poesía renacentista italiana y española.

El Chariteo, en el *Cantico in la morte de Don Innico de Avelos* (1506):

Tra viridanti herbette corre un fiume,
Productto da *l'argenteo fonte vivo,*
Che sorge ov'è'l supremo & primo nume.
(p. 348, 142-144.)

Torquato Tasso, en la *Gerusalemme liberata* (1581):

Cosí ciascum degli altri anco fu volto,
E guizzó meco *in quel vivace argento.*
(X, 67.)

En *El Monserrate* de Cristóbal de Virués (1588):

Plata pura llevaba un arroyuelo
que por la primer calle discurría.

(XII, 543 a.)

Barahona de Soto, en la Egloga II, anterior a 1595:

... y las aguas transparentes
Con que, *en color de plata,* se apresura
Genil con varias vueltas diferentes.

(Egl. II, p. 803.)

En la *Vida del Patriarca San Joseph* de Valdivielso (1607):

Ve el agua de cristal *y plata pura*
con su agradable y manso movimiento.

(I, 141 a.)

Y en este otro pasaje del mismo poema:

Cuando de los arroyos bulliciosos
El cristal puro *y plata aljofarada.*

(X, p. 175 b.)

En la *Cristíada* de Fray Diego de Hojeda (1611):

En un arroyo dulce y apacible
de líquido cristal *y plata ondosa.*

(II, 413 b.)

Cual manso arroyo por ameno valle
Entre menudas guijas se dilata,
Y murmurando por su antigua calle,
En ellas hiere *con su ondosa plata.*

(III, 426 b.)

También con murmurante lengua ondosa
El arroyo de plata derretida...

(II, 418 a.)

2. **sonorosa.**— Según Dámaso Alonso, en *La lengua poética de Góngora* (p. 64), el cultismo *sonoroso,* usado ya por el Marqués de Santillana, aparece consignado por vez primera en el *Diccionario* de Jean Palet (París, 1604), y después figura en el *Tesoro* de César Oudin (París, 1616), aunque no está registrado en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611). Por nuestra parte, podemos asegurar que, pese a su tardía admisión en los diccionarios, es de uso corriente en la poesía española del siglo XVI, en fecha muy anterior a 1593, en que Góngora lo adopta por vez primera. Aparece ya en *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor (Valencia, 1559):

Veis el arroyo dulce y *sonoroso*
(Lib. I, p. 25, v. 2.)

En las *Canciones entre el Alma y Esposo* de San Juan de la Cruz:

los rios *sonorosos.*
(pág. 25.)

Y en estos otros pasajes de su obra lírica:

prados cercados de aguas *sonorosas.*
(XXI, p. 80.)

Con voces *sonorosas.*
(XXI, 2.ª parte, p. 84.)

En la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569):

Lleno el aire de estruendo *sonoroso.*
(III, 15.)

Mas de Marte el estruendo *sonoroso.*
(III, 17.)

Al caer de las casas *sonoroso.*
(III, 30.)

Al son de las espadas *sonoroso.*

(VI, p. 26 a.)

Van con rauda corriente *sonorosa.*

(IX, p. 37 a.)

En la segunda parte de *La Araucana* (Madrid, 1578), aludiendo a un arroyo:

Cerca de un claro arroyo *sonoroso.*

(XVIII, p. 72 b.)

En uno de los sonetos de las *Rimas Inéditas* (1578) de Fernando de Herrera:

dexo el canto de Marte *sonoroso.*

(Soneto XVIII, v. 8.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Vuelve la artillería *sonorosa.*

(*Austríada,* XIX, p. 104 b.)

En *La Galatea* de Cervantes (Alcalá, 1585):

Quien, con el son amigo y *sonoroso.*

(Lib. VI, p. 266, v. 26.)

En *El Monserrate* de Cristóbal de Virués (Madrid, 1588):

Y por su melodía *sonorosa.*

(Canto I, p. 504.)

En *El Arauco domado* de Pedro de Oña (Lima, 1596), aludiendo también a un arroyo:

Y con murmurio grato *sonoroso.*

(V, p. 373.)

3. cuándo —a los verdes márgenes ingrata— segur se hizo de sus azucenas.— En este pasaje, de acuerdo con el docto gongorista Alfonso Reyes, en su edición del *Polifemo* (Madrid, 1923), sigo la lección dada por Pellicer en las *Lecciones Solemnes (segur* en vez de *seguir)* frente a la coincidencia unánime del Ms. Chacón, de la edición de Hozes y Córdova y del *Polifemo comentado* de Salcedo Coronel *(seguir* en vez de *segur),* lección esta última adoptada por Juan e Isabel Millé Giménez en su edición de *Obras completas* de Góngora. Alfonso Reyes, en su artículo *Mi edición del "Polifemo"* (R. F. E., 1923, X, 3.°), justificaba esta elección diciendo que se trata de una "lectura debatida, que sólo puede entenderse en la forma que yo adopto, siguiendo a Pellicer". Esto no es rigurosamente cierto, pues la lección *seguir se hizo de sus azucenas* tiene sentido por sí misma, y este sentido, que Salcedo Coronel explica en el *Polifemo comentado,* no es ni más ni menos forzado que el de *segur se hizo de sus azucenas,* en la interpretación de Pellicer. Por ello, aunque a primera vista parece mejor lección y más genuinamente gongorina *segur* que *seguir,* como quiera que el sentido general de este pasaje es el mismo en ambas versiones (que acaso no son más que dos variantes igualmente autorizadas), creo que vale la pena de analizar separadamente cada una de ellas para elegir después la que parezca mejor.

Por lo que se refiere a la lección generalmente aceptada, *seguir se hizo de sus azucenas,* Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* la interpreta del siguiente modo:

> "Quando levantándose para dexar ingrata los verdes márgenes del arroyo, se hizo seguir de sus azucenas. En una de dos maneras entiendo este lugar, o porque (dándoles sentido) las azucenas siguieron su movimiento, pesarosas de que se fuesse, o porque desvanecida su imagen en las aguas, aquella blancura que se representava en ellas, siguió el objeto de que provenía."
>
> (fol. 394.)

Como puede verse, la interpretación de Salcedo, de acuerdo con la

lección seguida por él, resulta un tanto confusa y ambigua. Ello se debe al carácter esencialmente metafórico de este pasaje, que no tiene un riguroso sentido lógico en ninguna de sus dos versiones. De todos modos, no cabe soslayar que la explicación de Salcedo, según la cual *seguir se hizo de sus azucenas,* significa que, "desvanecida su imagen en las aguas, aquella blancura que representava en ellas siguió el objeto de que provenía", parece la más acorde con el sentido de la escena descrita en la Octava XXIII: *tantos jazmines cuanta yerba esconde / la nieve de sus miembros da a una fuente.* Es decir, "si al reclinarse Galatea sobre la hierba al borde de la fuente se reflejaban sus miembros en el agua y parecía que la llenaba de jazmines, al levantarse se borró su imagen de la fuente como si se llevase todas las azucenas consigo". Así, pues, el sentido de este pasaje sería poco más o menos como sigue:

> "Apenas la ninfa oyó bullir la sonorosa plata del arroyuelo —apenas Acis removió el agua del arroyo—, cuando despertó sobresaltada, e ingrata a los verdes márgenes de la fuente en los que, recostada, se había quedado dormida, se levantó y al ponerse de pie para emprender la fuga pareció que se llevaba consigo todas las azucenas, pues era tal la blancura de su cuerpo tendido sobre la hierba que ésta parecía cubierta de azucenas, y era tan blanca la imagen de su cuerpo reflejada en el agua que ésta parecía sembrada de azucenas."

Si aceptamos esta versión, es evidente que *seguir se hizo de sus azucenas* significa que dejó sin azucenas los verdes márgenes de la fuente: las azucenas de su cuerpo tendido sobre la hierba y las azucenas de su imagen reflejada en el agua.

Si adoptamos la versión de Pellicer en las *Lecciones Solemnes,* queda eliminado este doble sentido, que enlaza con el de la Octava XXIII, pero que tal vez resulta un poco forzado, y subsiste únicamente el primero. En efecto, Pellicer explica su versión del siguiente modo:

> "*Quando a sus verdes márgenes ingrata, segur se hizo de sus açucenas.* Quando ingrata al lecho que la ofreció la margen, marchitó pisando las açucenas, o se levantó en pie, con que quedaron muertas faltándoles los miembros de Galatea."
>
> (Nota 3, cols. 193-194.)

La explicación no resulta muy clara ni muy acertada, pues Pellicer, al igual que Salcedo, cree erróneamente que se trata de las azucenas que había en los márgenes de la fuente, mientras que Góngora se refiere sin duda alguna a los miembros de Galatea, blancos como las azucenas. Partiendo de esta base, es evidente que el sentido de este pasaje según la lección dada por Pellicer sería, poco más o menos, el siguiente:

> "Apenas la ninfa oyó bullir la sonorosa plata del arroyuelo, cuando despertó sobresaltada, e ingrata a los verdes márgenes de la fuente en los que se había quedado dormida, se levantó, y al ponerse de pie para emprender la fuga, fué como si una segur hubiese cortado de golpe todas las azucenas, pues tal parecía su cuerpo blanquísimo tendido sobre la hierba."

El sentido, sin embargo, es todavía más rebuscado, más sutil y más complejo: En efecto, dado que la figura de Galatea tendida sobre la hierba hacía el efecto de que ésta estaba cubierta de azucenas, por la extremada blancura de sus miembros, al levantarse pareció como si una segur las hubiese cortado, como si las hubiesen segado con una hoz; como si la propia ninfa las hubiese arrancado y las llevase consigo en su cuerpo blanquísimo.

Como puede verse, la idea es la misma en ambas versiones, pero el sentido lógico resulta más claro y coherente con la lección de Pellicer y la metáfora menos rebuscada y violenta. En el lenguaje poético de Góngora, es más lógico decir que Galatea, al levantarse, *se hizo segur de sus azucenas*, es decir, "segó", "cortó en flor" las azucenas de sus miembros al ponerse de pie y separarlas de la verde hierba en que estaba recostada, que afirmar confusamente que *se hizo seguir de sus azucenas*. Claro está que se trata de una impresión personal y de una mera conjetura, basada exclusivamente en una cierta familiaridad con el mecanismo conceptual y estilístico de las metáforas gongorinas. Ello no quiere decir que la lección de Salcedo y Chacón no sea la más genuina —es posible que sea una segunda versión— o la más autorizada, e incluso es posible que algún manuscrito con anotaciones autógrafas de Góngora pueda aclararnos definitivamente este problema. Por el momento, creo con Alfonso Reyes que es mejor la versión de Pellicer.

4. **Huyera, mas tan frio se desata un temor perezoso por sus venas.**—Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* explica este pasaje en los siguientes términos:

> "Quiso huir, y no pudo, porque el temor le dexó torpe. Lo que dezimos *quedarse elado,* y más brevemente *pasmóse.*"
>
> (Nota 4, fol. 194.)

El tema aparece ya en la *Eneida* de Virgilio:

> obstipuere animi gelidusque per ima cucurrit
> ossa tremor.
>
> (Lib. II, 120-121.)

Que dice así en la traducción clásica de Hernández de Velasco (Amberes, 1557):

> Todos con pasmo estraño enmudecieron:
> I por las venas un temor elado.
> I por los huessos discurrir sintieron.
>
> (Lib. II, t. I, p. 61.)

En este otro pasaje de la *Eneida:*

> tum gelidus toto manabat corpore sudor.
>
> (Lib. III, 175.)

Que dice así en la versión de Hernández de Velasco:

> I del temor que entonces yo passava,
> Todo mi cuerpo un frio sudor mánava.
>
> (Lib. III, t. I, p. 115.)

En la *Pharsalia* de Lucano:

> deriguere metu; gelidus pauor occupat artus.
>
> (Lib. I, 246.)

Que traduce de este modo don Juan de Jáuregui:

> Retrocede el fervor sus corazones,
> Hielo conciben, y con mustia frente...
>
> (Lib. I, p. 22.)

En los *Fastos* de Ovidio:

> Obstupui; sensique metu riguisse capillos:
> Et gelidum subito frigore pectus erat.
>
> (Lib. I, vs. 97-98.)

En las *Invectivas contra Rufino* de Claudiano:

> At procul exsanguis Rufinum perculit horror;
> Infectae pallore genae: stetit ore gelato
> Incertus peteretne fugam...
>
> (Lib. II, vs. 130-132.)

En la poesía renacentista, este tópico se inicia con Petrarca en el *Canzoniere:*

> ma la paura un poco,
> che'l sangue vago per le vene agghiaccia.
>
> (LXXI, p. 73-4.)

> Talor mi trema'l cor d'un dolce gelo,
> udendo lei per ch'io mi discoloro.
>
> (CCCLXII, p. 331.)

Aparece en las *Rime* del Chariteo (Nápoles, 1506):

> Procella dentro al cor si negra io sento,
> Che'l sangue de timor riman gelato.
>
> (CXXX, p. 151, vs. 3-4.)

En los *Amorum libri* de Boiardo:

> Con rose fresche e con fresche vïole
> Lassai gelarmi el sangue ne le vene.
>
> (Lib. II, LXXI, p. 48.)

En el *Orlando furioso* de Ariosto:

Resta smarrito Ariodante a questo,
E per l'ossa un tremor freddo gli scorre.

(V, 40.)

Y también:

Com'un ghiaccio nel petto gli sia messo,
Sente dentro aggelarsi, e triema alquanto:

(XXIII, 64.)

Y en este otro pasaje del *Orlando:*

Per l'ossa andommi e per le vene un gelo;
Nelle fauci resto la voce fissa.

(XLIII, 39.)

Garcilaso, en la Egloga II de sus *Obras* (Barcelona, 1543), aludiendo al temor:

en el íntimo centro allá del pecho
les dejaba deshecho un hielo frío,
el cual, como un gran rio en flujos gruesos,
por médulas y huesos discurría.

(Egl. II, vs. 1642-1645.)

El mismo Garcilaso, en el Soneto XVIII:

de vuestros ojos, luego siento, helado,
cuajárseme la sangre por las venas. .

(vs. 13-14.)

En la Elegía II:

De aquesto un frio temor así a deshora
por mis huesos discurre en tal manera.

(vs. 43-44.)

Alonso de Ercilla, en *La Araucana* (1569):

Cuajósele la sangre y hecho un hielo
de súbito dolor perdió el sentido.

(XIV, 56.)

Discurre un miedo helado por la gente,
La triste muerte en medio se les puso.

(III, 13 a.)

A tan clara señal crédito daba,
Helándole la sangre un miedo frío.

(XI, 44 b.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

La sangre me cuajó un helado miedo,
Sueño mortal traspuso mi sentido.

(III, 18 a.)

Barahona de Soto, en la *Primera parte de la Angélica* (Granada, 1586):

Angelica le vio, y qual si serpiente
Tocara con el pie, un temor helado
Con escuros espiritus y espessos
Corrio por las medulas de sus huessos.

(Canto Quinto, fol. 97.)

Vicente Espinel, en sus *Diversas Rimas* (Madrid, 1591):

Antes que tantas penas
Cuajen la sangre en las heladas venas.

(pág. 9.)

En el *Arauco domado,* de Pedro de Oña (Lima, 1596):

Puro temor helado es quien ofrece
A todo el mundo en contra conjurado.

(II, 360.)

Y en este otro pasaje del mismo poema:

Un hielo temeroso al mismo punto
Cayó sobre mi cuerpo y alma junto
Con un sudor helado en mi semblante;
Que luego por los huecos adelante
Se difundió, dejándome difunto,
Y con la sangre ya cuajada y fría.

(XIII, p. 419 a.)

Valdivielso, en la *Vida y muerte del Patriarca San Joseph* (Toledo, 1607):

Cuajó las venas *un temor helado...*

(IV, p. 152 b.)

Las almas les hirió el cuchillo agudo,
Cubrió sus rostros *un temor helado.*

(XIX, p. 217 a.)

Quedó su pecho como helado canto,
La sangre huyó, dando lugar a un hielo,
Que entró corriendo entre las venas frías,
Que las halló del noble humor vacías.

(XXI, p. 226 b.)

La sangre helada se quedó en las venas
Del dolor vuestro de dolores llenas.

(XXII, p. 233 a.)

5. **que a la precisa fuga, al presto vuelo, grillos de nieve fué, plumas de hielo.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

"Que a la fuga, precisa por su condición, al presto buelo fue el temor grillos de nieve, y plumas de yelo. A la fuga que es natural al animal terrestre puso grillos, que son las prisiones que echan a los pies de los encarcelados... Al presto buelo que es propio de las aves, corresponden las plumas de yelo; pero repa-

rará alguno en que este efeto no es del temor, ni viene bien llamarle pereçoso, siendo ligeríssimo el que está posseído dél... Luego engañose D. L. en dezir, que el miedo detuvo a Galatea? No lo siento assí, quando le assegura Plaut. *in Amph.* de quien pudo ser lo tomasse nuestro Poeta... Y parece conforme a razón, porque el temor grande suele enflaquezer las fuerças naturales."

(fols. 365-365 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"No significa *precisa fuga,* forçosa; porque no era fuerça huyesse, sino brevedad, con que avía de huir. Luego lo declara en el *presto buelo... Grillos de nieve fué, plumas de yelo.* El temor frío, o el sudor, fué grillo de nieve, que embaraçó la huída: la dexó tan elada, que no pudo moverse; y pluma de yelo, porque sus plantas que huyendo antes avían sido tan velozes, aquí detenidas del yelo, no pudieron correr."

(Notas 5-6, cols. 194-195.)

Pellicer afirma que imitó a Claudiano en el siguiente pasaje *De raptu Proserpinae:*

... non uox, non spiritus oris
Redditur, atque imis uibrat tremor ossa medullis.
Succidui titubant gressus...

(Lib. III, 151-153.)

En el que Claudiano describe a Ceres con los pasos vacilantes por el terror.

La bellísima contraposición de metáforas que utiliza Góngora en este pasaje para describir los efectos del temor de Galatea que impidieron su fuga, procede de una inversión audaz de los atributos de ambas metáforas. En efecto, según el sentido lógico, parece que Góngora habría expresado su idea con mayor justeza diciendo que el temor había impedido con *grillos de hielo* la fuga de Galatea y con *plumas de nieve* su presto vuelo, ya que los grillos de hielo trabando sus pies tenían que impedir su carrera, mientras que las plumas de nieve, derretidas como la cera con el calor del sol, habían de impedirle volar.

Es evidente que era ésta la construcción lógica de ambas metáforas,

no sólo desde el punto de vista de la tradición poética renacentista, sino de acuerdo con la lengua poética de Góngora. En efecto, en un romance famoso de 1610, "Apeóse el Caballero", el gran poeta cordobés alude a una escena idéntica y expresa el temor que sobrecoge a una colmeneruela diciendo que el sobresalto le puso grillos de hielo a los pies, no grillos de nieve:

Saludóla el Cavallero,
Cuyo sobresalto, *al pié*
Grillos le puso de ielo.

(vs. 45-47.)

Todos los precedentes de esta metáfora típicamente gongorina que es posible encontrar en la poesía clásica y renacentista hacen referencia al hielo que encadena el curso de los ríos al congelar sus aguas. La imagen procede de Virgilio en las *Geórgicas:*

Et cum tristis hiems etiamnum frigore saxa
Rumperet *et glacie cursus frenaret aquarum...*

(Lib. IV, vs. 135-136.)

En la versión en prosa de Diego López (Valladolid, 1601):

"y como el triste Invierno aun agora quebrantasse las peñas con el frío, *y refrenasse con el yelo las corrientes de las aguas...*"

(Geórgica Quarta, fol. 97 b.)

Y ha sido imitado profusamente por la poesía renacentista italiana y española.

Góngora se limita a aplicar al vuelo o a la carrera una idea en realidad sólo válida para el agua. La verdadera interpretación de este pasaje debe basarse en la certeza de que Góngora, al mencionar el hielo, piensa siempre en la sujeción y quietud del agua inmovilizada por el hielo. Así aparece, recordando a Virgilio en la más bella de sus Canciones *Que de invidiosos montes levantados,* escrita en 1600:

Que de rios del yelo tan atados...

(v. 4.)

O en este pasaje de la Soledad I:

La emulación calzada un duro hielo
Torpe se arraiga.

(vs. 1001-1002.)

En uno de los sonetos laudatorios de las *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa, debido a don Rodrigo de Narváez Rojas (Valladolid, 1605), aparece una nueva versión del tema virgiliano:

Con alas de laurel vino la selva,
con plantas de esmeraldas vino el monte,
con riendas de cristal se paró el río.

(pág. 2 b.)

Lo mismo en el *Siglo de Oro en las selvas de Erífile* de Balbuena (Madrid, 1608):

Encadenar los ríos con el hielo.

(Egloga V, p. 118.)

En el soneto de las *Rime Boscherecce* de Marino (Venecia, 1603) *A Borea:*

Soffio maggior, *che neve e ghiaccio spiri,*
E'l pie liquido leghi, ovunque giri
Con nodo di diamante a'fiumi, a'fonti:

(pág. 77.)

En el pasaje del *Polifemo* que estamos estudiando, aparece, sin embargo, con la inversión de metáforas ya citada, una idea nueva y audaz, de la que es difícil saber si Góngora era plenamente consciente o, por mejor decir, si nosotros somos capaces de interpretar en el verdadero sentido que el gran poeta conscientemente quiso darle. A mi entender, el insaciable anhelo de originalidad y renovación de Góngora le indujo a invertir los términos de una metáfora ya anteriormente usada por él con el exclusivo propósito de crear en torno a la figura de Galatea temerosa la misma sensación de vaguedad y de misterio

que habían despertado en el ánimo del lector las *vagas cortinas de volantes vanos* que corría el soplo impalpable del Favonio. En efecto, los *grillos de nieve* que atenazan sus pies e impiden su fuga poseen las cualidades opuestas y contrarias a las de los grilletes de hierro que encadenan el pie de un forzado. Son *grillos,* puesto que impiden su fuga, pero de *nieve,* es decir, blandos, deleznables, sin consistencia ni peso. Y lo mismo puede decirse de las *plumas de hielo* que le impiden arrancar su presto vuelo, ya que, si bien son *plumas,* lejos de ser leves y aladas, son pesadas y torpes por ser de *hielo.* El temor perezoso que se ha desatado por las venas de Galatea impide, pues, su fuga con grillos de blanca nieve que apenas encadenan sus pies, pero traba su presto vuelo con pesadas plumas de hielo que le impiden volar.

Con posterioridad al *Polifemo,* es posible señalar múltiples imitaciones de este pasaje.

Así en la *Soledad del Duque de Medinasidonia* de Pedro Espinosa:

En blandos nudos de cristal prendido.

(pág. 124.)

En la *Fábula de Europa* del Conde de Villamediana *(Obras,* 1629), según notó ya Pellicer en las *Lecciones Solemnes:*

Convalecido del rigor del hielo
El que vieron los montes congelado
Y en grillos de cristal, cristal atado.

El tema fué recordado por Villegas en el Idilio II de sus *Eróticas* (Nájera, 1617):

Era violetas ya lo que antes rosa,
y alas de hielo lo que ardiente paso.

(Vol. I, p. 393.)

En el *Orfeo en lengua castellana* de J. Pérez de Montalbán (Madrid, 1624) se recuerda la imagen gongorina al describir el temor de Eurídice en su encuentro con Aristeo:

Assi quedo la bella caçadora
ceñido el blanco pie de cristal puro.

(Canto II, p. 51, vs. 14-15.)

Soto de Rojas, en la Egloga tercera del *Desengaño de Amor en Rimas* (Madrid, 1623):

> dedico ya mi regalado acento,
> *freno de tu christal, grillos del viento.*
>
> (p. 189, vs. 25-26.)

OCTAVA XXIX

Fruta en mimbres halló, leche exprimida
en juncos, miel en corcho, mas sin dueño;
si bien al dueño debe, agradecida,
su deidad culta, venerado el sueño.
A la ausencia mil veces ofrecida,
este de cortesía no pequeño
indicio, la dejó —aunque estátua helada—,
más discursiva y menos alterada.

(vs. 225-232.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"Entre la alteración atendió Galatea al presente, o la ofrenda de fruta, leche, y miel: y viendo que estaua sin dueño, no se negó al agradecimiento de quien lo puso, conociendo que el que le hazía aquella ofrenda, la trató como a Deidad en dedicársela; y en la cortesía que vsó en no profanalla, conoció que auía respetado su sueño, de modo que deseando irse muchas vezes, la detuuieron las muestras de cortesía que auía en el don, dexándola aunque elada con el temor, con menos alteración, y más discurso" (col. 195).

NOTAS

1. **Fruta en mimbres halló, leche exprimida en juncos, miel en corcho, mas sin dueño.**—Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* resume lacónicamente este pasaje:

> "Halla fruta, manteca y miel en mimbres, en juncos y en corcho. Dijo Don Luis en la estancia 26, antes: *En blanca mimbres se lo puso al lado,* etc."
>
> (Nota 1, col. 195.)

Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe por su parte:

> "Aviendose detenido Galatea halló cerca de sí fruta en mimbres... Y manteca en juncos. Llámala leche exprimida, porque la manteca es lo gruesso de la leche, la qual con frequente agitación se separa del suero. En Latin se llama *butyrum,* y en Español, manteca, *quasi mandeca a mandendo,* por ser la primera comida que les dan a los niños despues de la leche... Y miel en corcho. Todo esto ha referido ya el Poeta, que la puso Acis al lado de Galatea, y agora lo repite. Esta figura se llama Resumptio, o Epitome. *Mas sin dueño* / Más todo esto que halló lo halló sin dueño."
>
> (fol. 365 v.-366.)

A pesar de que los comentaristas no señalan fuente alguna de este pasaje, considerándolo como un resumen de la octava citada, es evidente que Góngora se inspira directamente en los siguientes versos de los *Fastos* de Ovidio:

> Mox epulas ponunt, liquefacta coagula lacte
> Pomaque, et in teneris aurea mella favis.
>
> (Lib. IV, 545-6.)

Que dicen así en la traducción italiana de Vincenzo Cartari (Venecia, 1551):

> E subito fur poste le vivande
> alla povera mensa, latte e pomi,
> e favi pieni di dorato mele.
>
> (Lib. IV, t. II, p. 71.)

2. **si bien al dueño debe, agradecida,**
su deidad culta venerado el sueño.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado*, explica en los siguientes términos este pasaje:

"Si bien deve su deidad respetada al dueño de aquella ofrenda, a quien está agradecida, el sueño no interrumpido. Ya diximos otras significaciones de culta, aquí significa respetada, o venerada."

(fol. 366.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes*, escribe por su parte:

"Está en obligación al dueño de la ofrenda, de que sacrificasse a su deidad, y venerasse su sueño, teniéndola respeto estando dormida. Aquí se declara más bien que no la besó, quando dixo arriba *su boca dió*."

(Nota 2, col. 196.)

3. **A la ausencia mil veces ofrecida,**
este de cortesía no pequeño
indicio, la dejó —aunque estatua helada—,
más discursiva y menos alterada.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado*, explica en los siguientes términos este pasaje:

"Queriendo ausentarse mil vezes. Este indicio no pequeño de cortesía la dexó, aunque estátua elada por el temor, con más discurso, y menos alterada por el sucesso."

(fol. 366.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes*, comenta más detenidamente:

"*A la ausencia mil vezes ofrecida.* Intentando irse mil vezes O puede entenderse que la dexó la ofrenda ofrecida, votada al ausente que la puso. *Este de cortesía no pequeño indicio.* Esta

seña grande de cortesía, que no ay acción de que más se prenden las mugeres nobles, que de la cortesía, viendo desterrada de los hombres la grossería liviana. *La dexó aunque estátua elada,* aunque inmóbil y sin poder mandar las plantas. *Mas discursiva.* Discurriendo sobre quien sería el dueño de cortesía y culto tanto. *Y menos alterada.* Pareciéndola que no tenía que rezelarse despierta, de quien estado dormida avía sido tan comedido con ella."

(Notas 3-6, col. 196.)

El pasaje parece inspirado en la descripción del estupor de León ante la heroica nobleza de Ruggiero en el *Orlando furioso* de Ariosto:

Riman Leon si pien di meraviglia,
Quando Ruggiero esser costui gli è noto,
Che senza muover bocca o batter ciglia
O mutar pie, *come una statua è immoto:*
A statua, più ch'ad uomo s'assimiglia,
Che nelle chiese alcun metta per voto.
Ben sí gran cortesia questa gli pare,
Che non ha avuto e non avrà mai pare.

(XLVI, 38.)

Símiles de este tipo, existentes en el lenguaje vulgar, son muy corrientes en la poesía renacentista. Así en *La Galatea* de Cervantes (Alcalá, 1585):

Atónito quedé y embelesado,
como estátua sin voz de piedra dura.

(Lib. I, p. 10, vs. 21-22.)

En *El Monserrate* de Cristóbal de Virués (Madrid, 1588):

Cual estátua de piedra el monje estaba,
Sin movimiento y sin color, pasmado.

(V, p. 519 a.)

En la *Vida y muerte del Patriarca San Joseph* de Valdivielso (Toledo, 1607):

El en mármol helado convertido,
Le vuelve por respuesta su pregunta.

(XXI, p. 226 b.)

OCTAVA XXX

No al Cíclope atribuye, no, la ofrenda,
no a Sátiro lascivo, ni a otro feo
morador de las selvas, cuya rienda
el sueño aflija que aflojó el deseo.
El niño dios, entonces, de la venda,
ostentación gloriosa, alto trofeo
quiere que al árbol de su madre sea
el desdén hasta allí de Galatea.

(vs. 233-240.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"No le pareció a Galatea que era acción esta del Cíclope Polifemo, por lo que tenía de cortés, y ser él de naturaleza fiera y bárbara. Menos la juzgó galantería de Sátiro alguno, de algún Siluano, o Fauno: porque la rienda lasciua, que afloxa para el apetito el deseo en ellos, la afloxa más con la ocasión de ver dormido lo que apetecen. Más claro aora: Desea vn Sátiro vna Ninfa, suelta la rienda al apetito, que es afloxarla, para que corra sin freno: pues esta rienda se suelta más quando ve dormido lo que desea gozar. Amor entonces quiso que el desdén que auía hecho dél hasta aquel día Galatea, quedasse por trofeo pendiente de vn mirto para gloriosa ostentación de su venda" (cols. 196-197).

NOTAS

1. **No al Cíclope atribuye, no, la ofrenda.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe:

> "No atribuye Galatea la ofrenda que mira al Ciclope Polifemo. Repite este adverbio *no* al medio de la oración para significar más seguridad en el discurso: esta figura se llama Epizeuxis."
>
> (fol. 366-366 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

> "Por lo que venía embuelto entre la dádiva de cortesía, no la juzgó acción de Polifemo, que como ella le aborrecía, nada pensó en su favor, que pudiera hazerle bien visto, ni dexalla obligada."
>
> (Nota 1, col. 197.)

2. **no a Sátiro lascivo.**—Salcedo Coronel escribe en el *Polifemo comentado* a propósito de este pasaje:

> "Sátiros son unos animales quadrupedos, que se crían en los montes Subsolanos de la India, los quales tienen rostros de hombres, corren en dos pies. Plinio en el lib. 7. cap. 2, refiere destos... A estos honró la Gentilidad por Dioses de las selvas; tienen el cuerpo velloso, y los pies de cabra, huyen el comercio de los hombres y son luxuriosíssimos."
>
> (fol. 366 v.)

Ya Garcilaso, en la Egloga II de sus *Obras* (Barcelona, 1543), invoca a los sátiros junto a los faunos y silvanos:

> Ninfas, a vos invoco; verdes faunos,
> *sátiros* y silvanos, soltad todos
> mi lengua en dulces modos y sutiles.
>
> (Egl. II, 1156-8.)

Lo mismo Diego Hurtado de Mendoza en la Epístola X de sus *Obras* (Madrid, 1610):

Los *Sátiros* y Faunos van danzando,
Siguiéndolas, pensando de engañallas...

(Epíst. X, p. 178.)

Y en la *Fábula de Adonis, Hipomenes y Atalanta:*

Poníanse a acechar las más hermosas
Los *Sátiros* traviesos a excusado,
Declarando por señas sus deseos...

(p. 238.)

Fernando de Herrera, en la Egloga II de sus *Rimas Inéditas* (1578), alude a los sátiros lascivos:

Los *sátyros* laçivos, admirados
su pena declaran y cuydados.

(Egl. II, vs. 108-109, p. 105-6.)

Alonso de Ercilla, en la segunda parte de *La Araucana* (Madrid, 1578):

Con cítaras y liras en las manos,
Diestros *sátiros,* faunos y silvanos.

(XVII, p. 68 a.)

Miguel Sánchez de Lima, en un madrigal incluído en su *Arte Poética en Romance Castellano* (Alcalá, 1580):

tres *Satyros* contrarios de su gloria,
mortales enemigos de su vida.

(p. 78, vs. 9-10.)

Lope de Vega, en *La Arcadia* (Madrid, 1598):

"en que se veían *sátiros,* faunos, silvanos, ninfas oréadas, dríadas y amadríadas, napeas y otras figuras de semidioses."

(Lib. II, p. 88.)

Según señala Dámaso Alonso en *La lengua poética de Góngora* (p. 63), el cultismo *sátiro* aparece ya registrado en el *Vocabulario* de Nebrija (Salamanca, 1492) y figura en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611). Es, por tanto, un cultismo muy antiguo de uso corriente en la poesía renacentista, como pueden revelar los ejemplos que hemos aducido.

3. **lascivo.**— Según Dámaso Alonso, en su obra tantas veces citada, el cultismo *lascivo,* de introducción mucho más tardía en los diccionarios, aparece consignado por vez primera en el *Tesoro* de Covarrubias de 1611, y es incluído después en el *Tesoro* de César Oudin (París, 1616). Usado en el Lapidario, por el Marqués de Santillana y por Cervantes en el *Quijote,* Góngora lo emplea desde 1582. Es preciso advertir, sin embargo, que, como en tantas ocasiones señaladas ya, la tardía introducción de este cultismo en los diccionarios no representa en modo alguno un empleo escaso ni poco frecuente. Su aparición en las *Obras* de Garcilaso (Barcelona, 1543) decide su admisión definitiva en la poesía española del siglo XVI, en la que es de uso corriente. Véanse algunos ejemplos en Garcilaso. En la Egloga III:

El agua clara con *lacivo* juego...
(Egl. III, v. 93.)

Y en la Elegía I:

desordenaba con *lacivo* vuelo.
(Eleg. I, v. 238.)

En la traducción de las *Obras* de Ausias March por Jorge de Montemayor (Valencia, 1560):

el solo Amor *lascivo* goza y siente.
(Canto LXXI, p. 203, v. 18.)

en un Amor *lascivo* y deshonesto.
(Canto LXXXIII, p. 250, v. 7.)

Fernando de Herrera, en el pasaje ya citado de la Egloga II de sus *Rimas Inéditas* (1578):

Los sátyros *laçivos,* admirados...
(Egl. II, v. 108, p. 105.)

En la Elegía IX de la edición de *Algunas obras* (Sevilla, 1582):

i del *lacivo* Sulmonés cantada.
(Eleg. IX, p. 2567.)

Juan Rufo, en *La Austríada* (Madrid, 1584):

Allí vino *laciva* y deshonesta.
(VI, p. 31 b.)

Todos los días con nadar *lacivo.*
(XI, p. 59 a.)

No fué la griega Elena más *laciva.*
(XII, p. 65 b.)

Mirando sus *lacivas* concubinas.
(XXIV, p. 134 a.)

López Maldonado, en el *Cancionero* (Madrid, 1586):

mil amorosos y *lascivos* juegos.
(fol. 65 v.)

Don Diego Hurtado de Mendoza en la Sátira I de sus *Obras:*

A la conversación libre y *lasciva.*
(pág. 213.)

Lope de Vega, en *La Arcadia* (Madrid, 1598):

ni más puro, *lascivo* y regalado.
(Lib. I, p. 50.)

lasciva y amiga del escándalo.

(Lib. I, p. 54.)

que de *lascivo* el noble pecho infama.

(Lib. I, p. 73.)

4. **ni a otro feo morador de las selvas.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe a propósito de este pasaje:

"Ni a otro Dios rústico de las selvas; alude a los silvanos, que eran muy parecidos a los faunos, y sátiros, venerados también de la ciega Gentilidad por Dioses de las selvas, y horribles y feos."

(fol. 367 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"*Ni a otro feo morador de las selvas.* Fauno, o Silvano. Estos son los otros moradores de las selvas: Plinio lib. 12. c. I. *Quin et Sylvanos Faunosque, et deorum genera sylvas.*"

(Nota. 3, col. 198.)

Como hemos visto en la nota precedente, por influjo de los textos clásicos de la antigüedad grecolatina, la poesía renacentista suele mencionar conjuntamente a los sátiros, faunos y silvanos, y este uso es clásico en la lírica española a partir de Garcilaso en el ya citado pasaje de la Egloga II:

Ninfas, a vos invoco; *verdes faunos,*
sátiros y silvanos...

(Egl. II, 1156-7.)

Ahora bien, es evidente que Góngora alude a un silvano o a un fauno en la perífrasis *otro feo morador de las selvas,* pero los comen-

taristas no han advertido que tenía presente el siguiente pasaje de la Elegía I de Garcilaso: en donde alude a los sátiros y faunos de Sicilia:

Vos, altos promontorios, entre tanto
con toda la Trinacria entristecida
buscad alivio en desconsuelo tanto.
Sátiros, faunos, ninfas, cuya vida
sin enojos se pasa, *moradores*
de la parte repuesta y escondida...
así en el escondido *bosque,* cuando
ardiendo en vivo agradable fuego
las fugitivas ninfas vais buscando...

(Eleg. I, vs. 166-177.)

5. **cuya rienda**
el sueño aflija que aflojó el deseo.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

"*Cuya rienda el sueño aflixa.* / A quien el sueño ajuste la rienda de su apetito, no le consienta correr desenfrenado. Aflixir la rienda puso por ajustar.—*Que afloxó el deseo* / Que dió libremente el amor estando despierto. Valióse el Poeta de la metáfora del cavallo, porque ningún animal conviene tanto con el, que posseído de la passión amorosa corre tras sus apetitos, y assí como el freno sirve a aquel de reparo a su ímpetu, y con las riendas le corrige el que le govierna, deteniéndole quando las ajusta: assí el sueño entorpeciendo los sentidos, no consiente que sigan su devaneo, y por el contrario libres desta passión, y sugetos a la de amor corren desenfrenadamente, incitados de su licencioso deleite. Por esto Séneca en la Med.[ea] escrive.

Caecus est ignis stimulatus ira
Nec rugi curat, patiturve fraenos.

Puso D. L. el deseo por el amor (a mi juizio a lo menos)... Garcil. se valió de diferente metáfora en la eglog. 2 a quien ya que no en la sentencia imitó D. L. en la locución.

—Dichoso tu que afloxas
La cuerda al pensamiento, o al deseo.

Otros interpretan este lugar, diziendo, ni a otro feo morador de las selvas, a quien el sueño de Galatea, esto es, el respeto que se devía a una muger dormida, enfrenasse el apetito que incitó el amor."

(fol. 368.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"*Cuya rienda el sueño afloxa, que afloxó el deseo.* Afloxa el Sátiro la rienda al deseo, déxase llevar del apetito, y a este deseo le da más rienda viendo entregado al sueño lo que apetece... Algunos leen el *sueño aflija,* pero mal, porque no haze sentido alguno, porque la rienda no se *aflige,* si no se *afloxa:* es la imitación de Séneca *in Medea* del amor que *nec regi curat, patiturve fraenos,* o de Garci-Lasso ecl. 2... Hace D. L. la alusión a los cavallos que corren desbocados en afloxándoles la rienda... lo que el Español dize *a rienda suelta.*"

(Nota 4, cols. 198-199.)

La lección errónea adoptada por Pellicer hace inútil su interpretación de este pasaje, que Salcedo ha explicado satisfactoriamente. En efecto, el sentido del pasaje es el siguiente:

"No atribuye tampoco la ofrenda a algún otro feo morador de las selvas, fauno o silvano, la rienda de cuyo apetito, que aflojó el deseo de su belleza, haya sujetado el sueño, que la indujo a respetarla al encontrarla dormida."

La deducción de Galatea es muy lógica de acuerdo con la mitología grecolatina, pues, dada la desmesurada lascivia de los sátiros, faunos y silvanos, ninguno de ellos hubiese respetado su sueño, contentándose con la muda adoración de su belleza.

La imagen mil veces repetida en la poesía del Renacimiento de las riendas del deseo, o el freno del deseo, procede de Petrarca en el *Canzoniere*:

Solea frenare il mio caldo *desíre,*
per non turbare il bel viso sereno;
non posso piú; di man m'hai tolto il freno
e l'alma desperando ha preso ardire.

(Soneto CCXXXVI, p. 217.)

También aparece en el *Orlando furioso* de Ariosto:

> Quantunque *debil freno* a mezzo il corso
> Animoso destrier spesso raccolga,
> Raro è però che di ragione il morso
> Libidinosa furia addietro volga.
>
> (XI, 1.)

Y en este otro pasaje del mismo poema:

> Poi ch'allargare *il freno* al dolor puote,
> (Che resta solo, e senza altrui rispetto)...
>
> (XXIII, 122.)

En el soneto LXII de las *Rime* del Chariteo (Nápoles, 1506):

> ambi duo noi col fallo nostro
> *Duro freno* havem posto *al bel desio.*
>
> (p. 87, vs. 10-11.)

La idea fué introducida por Garcilaso en la poesía española *(Obras,* 1543):

> Dichoso tú que aflojas
> *la cuerda* al pensamiento *o al deseo.*
>
> (Egl. II, 78-79.)

> Alargo y *suelto a su placer la rienda,*
> mucho más que al caballo el pensamiento.
>
> (Epístola, vs. 17-18.)

En el Canto LXI de las *Obras de Ausias March* traducidas por Jorge de Montemayor (Valencia, 1560):

> pero la carne se que espuelas tiene,
> pues para bien domalla *falta freno.*
>
> (Canto LXI, p. 173, vs. 16-17.)

Jorge de Montemayor, en la *Epístola de Rosenio a Syreno,* incluída en dicha edición:

El pensamiento va sin yo querello:
La rienda tira al seso, el qual pretende
hazer que pare el pensamiento a raya,
Y las espuelas hinca allí *el deseo.*

(págs. 322-3.)

Gutierre de Cetina, en la Canción XI:

Pues ni pedir merced, ni callar vale,
Ni vale un obstinado sufrimiento,
Ni de perseverar nada he ganado,
Soltar quiero la rienda al sentimiento.

(vs. 15-18, p. 262-3, t. I.)

El mismo, en la Epístola XIII, a Pabordre Gualbes:

Amor a la pasión suelta la rienda,
Y cuanto la razón más piensa en ellos,
Menos parte hay en mí que se defienda.

(vs. 55-57, p. 105, t. II.)

En la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569):

El pueblo sin temor, desvergonzado,
Con nueva libertad *rompe la rienda*
Del homenaje hecho y la promesa.

(I, p. 7 b.)

Y en este otro pasaje del mismo poema:

Así el temor frenando a la osadía
por mas que la ocasión la comoviese,
las riendas no rompió de la obediencia
ni el ímpetu pasó de su licencia.

(XI, 45.)

En *La Austríada* de Rufo (Madrid, 1584):

Y así *soltó la rienda al pensamiento*
con toda la licencia *del deseo.*

(XXI, 120.)

En la *Epístola Respuesta de López Maldonado al Doctor Campuçano* en el *Cancionero* de López Maldonado (Madrid, 1586):

y quan impossible es, *coger las riendas*
a un desseo desbocado y duro.

(fol. 124.)

Barahona de Soto, en un soneto de sus *Poesías Líricas:*

Ya no me vale *detener la rienda,*
Que freno tanta furia no consiente.

(V, p. 686.)

6. **El niño dios, entonces, de la venda,**
ostentación gloriosa, alto trofeo
quiere que al árbol de su madre sea
el desdén hasta allí de Galatea.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

"*El niño dios entonces de la venda* / Perífrasis del Amor... *Ostentación* / Vanagloria: en Latín *ostentatio:* — *trofeo* / La señal que pone el vencedor en el lugar donde alcançó victoria del enemigo, para memoria della, llamaron los Griegos trofeo; ... *Al árbol de su madre sea* / Al mirto, al árbol, como diximos, consagrado a Venus; y al pie del qual estava recostado Acis. Dize pues el Poeta, que el Amor quiso entonces que el desdén de Galatea, hasta allí victorioso, vencido de su mano, fuesse vanagloria, y trofeo al árbol de su madre."

(fol. 368-368 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"Quiere amor colgar por trofeo, en el mirto, árbol de Venus, el desdén de Galatea. Es galante alusión a la ceremonia antigua de colgar por triunfo en los árboles, los vencedores, las armas de los vencidos. Y como el desdén de Galatea era el escudo, con que se avía defendido del amor: esse colgó en el mirto por trofeo... En nuestra estancia son sinónimos, *gloriosa, ostentación,* y *alto*

trofeo. El 1. es gloriarse el amor de que sabe domar espíritus generosos. El 2. que es trofeo grande rendirlos: *Alto trofeo,* es *grande trofeo.* En la *estanc. 58.* dize D. L. *Alto don, según mi huésped dixo.* Alto, grande, excelente, glorioso... El árbol en que colgó el trofeo el amor, es en el de su madre, en el *mirto* árbol de Venus según Virgilio... Es el *mirto* lo que oy dezimos *murta,* o *arrayán:* Estava dedicado este árbol para las *ovaciones,* pompas algo menores que triunfos."

(Nota 6, cols. 197-199.)

Esta idea del Amor queriendo castigar la arrogancia de Galatea procede del *Orlando* de Ariosto, en que el dios alado quiere vengar la desdeñosa soberbia de Angélica:

Tant'arrogantia avendo Amor sentita,
più lungamente comportar non volse.
Dove giacea Medor si pose al varco,
e l'aspettò, posto lo strale all'arco.

(XIX, 19.)

7. El niño dios entonces, de la venda.—Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* explica lacónicamente:

"Niño le llamó Propercio, Lib. 2, el. 12."

(Nota 5, col. 197.)

Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe por su parte:

"Perífrasis del Amor. Tal como el de Garcilaso en el Soneto 28.

Al niño que sabeis ciego y desnudo."

(fol. 368.)

Alonso Pérez, en un soneto de la *Segunda parte de la Diana* (Valencia, 1564), llama también *niño* al Amor:

No consiente el rapaz ser ultrajado,
Que, *aunque niño,* es de burlas enemigo.

(II, p. 504 b.)

Fernando de Herrera, en el Soneto LIII de sus *Versos* (Sevilla, 1619), utiliza casi la misma perífrasis que Garcilaso:

> Pero glorias *d'un niño solo i ciego,*
> que cedo las deshaze un acidente.
>
> (Lib. I, Soneto 53, p. 67.)

Con ligeras variantes aparece en *El Monserrate* de Cristóbal de Virués (Madrid, 1588):

> La triste dama en quien amor desea
> Alargar su dulcísima morada,
> Animada *del niño blando y fuerte,*
> Así se queja de la brava muerte.
>
> (XI, p. 539 b.)

Aparece asimismo en la versión de *Las Transformaciones* de Ovidio de Pedro Sánchez de Viana (Valladolid, 1589):

> Habló con presunción *al niño ciego,*
> que causa fué de su dolor tan fuerte.
>
> (Lib. I, p. 31.)

La encontramos también en el *Arauco domado* de Pedro de Oña (Lima, 1596):

> Del falso *niño dios* la dulce jara,
> Que a todos suele ser costosa y cara.
>
> (I, p. 356 a.)

Aparece asimismo en el soneto *A la paciencia de sus celosas esperanzas* de don Luis Carrillo y Sotomayor *(Obras,* 1611):

> (pues por pequeño que es, llega a los cielos
> *Amor niño,* gigante poderoso);

Góngora tiene presente, sin embargo, el siguiente pasaje de la *Gerusalemme Liberata* de Torquato Tasso (Parma, 1581), única fuente de donde puede haber extraído la alusión a la venda del Amor:

> Amor, ch'or cieco, or Argo, ora ne veli
> *Di benda* gli occhi, ora ce li apri e giri...
>
> (II, 15.)

Tal vez por influjo del Tasso, una alusión al Amor con los ojos vendados aparece también en el *Arauco domado* de Pedro de Oña (Lima, 1596):

Corrió Quidora el velo delicado
De sus inaccesibles ojos bellos,
Y tanto que por no morir de vellos,
El mismo Amor los suyos ha vendado.

(XIV, p. 423 b.)

8. Ostentación gloriosa, alto trofeo quiere que al árbol de su madre sea el desdén hasta allí de Galatea.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe a propósito de la costumbre clásica de erigir trofeos:

"*Trofeo* / La señal que pone el vencedor en el lugar donde alcançó victoria del enemigo, para memoria della, llamaron los Griegos trofeo; esta era una coluna de piedra... Esto puede ser entre los Griegos, que los Latinos primero usaron de los árboles, de los quales cortando las ramas, colgavan los despojos del enemigo, y después de las señales de piedra. Comunmente se escogía para esto la encina, por ventura por ser este árbol, como diximos, consagrado a Iúpiter, el mayor Dios de la Gentilidad; consta de muchos lugares de los Poetas antiguos."

(fol. 368 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"Imitó a Virgilio *lib. 11. Æn.* quando Eneas desgajó la encina para colgar por trofeo las armas de Mecencio. Era en esta forma: desnudavan un árbol de las ramas hasta que le dexavan en el tronco enforma de cruz, a este le vestían las armas del vencido, el escudo en la mano izquierda, y ceñida la espada, de modo que parecía hombre armado."

(Nota 6, col. 197.)

A la costumbre de clavar las armas en el tronco de un viejo roble,

como trofeo guerrero, alude Virgilio en la *Eneida* como señalan ya Salcedo Coronel y Pellicer:

Ingentem quercum decisis undique ramis
constituit tumulo fulgentiaque induit arma,
Mezenti ducis exuuias tibi, magne, tropaeum,
bellipotens;

(Lib. XI, vs. 5-8.)

Pasaje que aparece en la siguiente forma en la versión castellana de Hernández de Velasco (Amberes, 1557):

Elige en un collado un grande robre;
Destróncale del todo de sus ramas,
I de armas le reviste mui lucidas,
Del capitán Mecencio gran despojo;
Trofeo en tu honor puesto, o fuerte Marte.

(Lib. XI, p. 238-9, t. II.)

El colgar las armas de un árbol, como trofeo, es típico de las costumbres caballerescas. Así en el *Orlando Innamorato* de Boiardo:

Il scudo de ciascuno e l'elmo e'l corno
Sono attaccati a quel troncon d'intorno.

(Lib. I, XXIX, 36.)

Aparece también en el *Orlando furioso* de Ariosto:

Quivi Zerbin *tutte raguna l'arme*
E ne fa come un bel trofeo s'un pino.

(XXIV, 57.)

Y en este otro pasaje del mismo poema aludiendo a las armas del paladín:

E poi di tutte quelle *un arbuscello*
Fe, a guisa di trofeo, pomposo o bello.

(XXXI, 43.)

En la *Gerusalemme Liberata* del Tasso (1581):

E le sue armi, a un nudo pin sospese,
Vi spiegò sopra, in forma di trofeo.

(XII, 95.)

Marino, en el soneto *In morte d'un Cane* de las *Rime* (Venecia, 1603):

Ove dal tronco di tue glorie inciso
Del Cinghial, che sbranasti, e che ti morse,
Il teschio per trofeo pende reciso.

(pág. 99.)

Garcilaso, en la Egloga II, no alude al árbol como los modelos citados:

lanzas rotas, celadas y banderas,
armaduras ligeras de los brazos,
escudos en pedazos divididos,
vieras allí *cogidos en trofeo.*

(Egl. II, vs. 1686-1689.)

George de Montemayor, en un soneto de su *Cancionero* (Amberes, 1554), alude al trofeo del Amor:

Como tropheo quedé por su memoria,
no porque hizo mucho en el vencerme,
sino porque acertó en el vencimiento.

(pág. 56.)

En la *Primera parte de la Angélica* de Barahona de Soto (Granada, 1586), alude a la costumbre de guardar las armas del enemigo como trofeo:

No de otra suerte, que el que victorioso
Enseña los *tropheos elegantes,*
De que privó al contrario valeroso,
Por gloria suya, a muchos circunstantes,
Allí está el arco, allí el carcax precioso...

(Canto Décimo, fol. 200.)

Cervantes, en la primera parte del *Quijote* (Madrid, 1605):

"Sancho descolgó las armas, que, como trofeo, de un árbol estaban pendientes..."

(I, cap. 29, p. 92.)

9. **ostentación.**—Aun cuando el cultismo *ostentación* aparece registrado por vez primera en el *Diccionario* de P. Sobrino (Bruselas, 1705), era de uso corriente en fecha muy anterior, pese a la extremada rareza de su empleo en el lenguaje poético. En prosa, figura ya en las *Anotaciones* de Fernando de Herrera (Sevilla, 1580):

> "Porque todas las correcciones de que algunos hazen *ostentación...*"
>
> (pág. 108.)

Probablemente por influjo herreriano, Góngora lo introduce en el lenguaje poético en la Canción *En una fiesta que se hizo en Sevilla a San Hermenegildo,* escrita en 1590:

> Estraña *ostentación,* alta reseña.
>
> (v. 20, p. 590.)

Con anterioridad a la redacción del *Polifemo,* aparece en el *Libro de la Erudición Poética* de Carrillo y Sotomayor (Madrid, 1611):

> "Desseo de *ostentación,* y reprehendiendo vicios..."
>
> (p. 34, 1, 24.)

Y en fecha posterior lo usa nada menos que don Juan de Jáuregui, en su *Antídoto contra las Soledades:*

> "No presumo de poeta, ni de hacer *ostentación,* poco ni mucho, de ingenio y letras..."
>
> (pág. 149.)

Y mucho antes lo había usado Mateo Alemán en la primera parte del *Guzmán de Alfarache* (Madrid, 1599):

> "no entiendas que haberlo hecho fué acaso movido de interés ni para *ostentación* de ingenio..."
>
> (Al discreto lector, t. I, p. 34.)

En verso lo encontramos en *La Austríada* del jurado cordobés Juan Rufo (Madrid, 1584):

De *ostentación* y fausto mal fundado.
(XIX, p. 103 a.)

En el Soneto I, *A Flora,* de Francisco de Quevedo, fechado por Astrana Marín hacia 1605, pero seguramente posterior:

la *ostentación* lozana de la rosa.
(pág. 20 a.)

OCTAVA XXXI

Entre las ramas de el que más se lava
en el arroyo, mirto levantado,
carcaj de cristal hizo, si no aljaba,
su blando pecho de un arpón dorado.
El monstro de rigor, la fiera brava,
mira la ofrenda ya con más cuidado,
y aun siente que a su dueño sea devoto,
confuso alcaide más, el verde soto.

(vs. 241-248.)

Explicación de PELLICER *en las Lecciones Solemnes:*

"Pónese Cupido a hazer el golpe entre los mirtos, que era el lugar donde se recostó Acis, y desde allí flechó vn harpón de los que infunden caricia: y al punto la que en materia de amor nunca se auía dexado vencer, entonces se començó a obligar, atendiendo más cuidadosa a la dádiua como presea de quien le deuía ya voluntad. Y empeçando a adolecer, aun antes que de amor, de ausencia, la pesaua de que los árboles del soto se le recatassen" (col. 200).

NOTAS

1. **Entre las ramas del que más se lava
en el arroyo mirto levantado,
carcaj de cristal hizo, si no aljaba,
su blando pecho de un arpón dorado.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe explicando este pasaje:

> "*Entre las ramas del que más se lava / En el arroyo mirto levantado /* Entre las ramas del mirto levantado, que se lava más en el arroyo. Dixo arriba:
>
> *Entre dos mirtos: que de espuma canos,*
> *Dos verdes garças son de la corriente.*
>
> Y assí descrive agora qual destos dos fuesse.
>
> *Carcax de cristal hizo, sino aljava /* Lo mismo es carcax que aljava, esta figura es viciosa, llámase Pleonasmos. Carcax, o aljava es la caxa donde se llevan las saetas, en Latín pharetra, díxose carcax del nombre Griego *carchesium,* según Covar, en su Tesoro de la lengua Castellana. *Su blanco pecho de un harpón dorado /* Dize nuestro Poeta, que desde lo escondido de las ramas del mirto, que estava mas a la corriente, flechando amor el arco, hizo el blanco pecho de Galatea aljava de cristal, clavando en él un harpón dorado. Dos géneros de flechas fingieron los Poetas, que tiene el amor: unas de oro, que obligan a amar, y otras de plomo, que fuerçan a aborrecer. Ovid. lib. I. Metam."
>
> (fol. 369.)

Salcedo se refiere al siguiente pasaje de las *Metamorfosis,* en el que Ovidio, relatando la fábula de Apolo y Dafne, describe la virtud maravillosa de las saetas del Amor:

> Dixit, et eliso percussis aere pennis
> Impiger umbrosa Parnasi constitit arce
> Eque sagittifera prompsit duo tela pharetra
> Diuersorum operum: fugat hoc, facit illud amorem.
> Quod facit, auratum est et cuspide fulget acuta,
> Quod fugat, obtusum est et habet sub harundine plumbum.
>
> (Lib. I, 466-471.)

Que dice así en la versión clásica de Pedro Sánchez de Viana (Valladolid, 1589):

> Diciendo de esta suerte por el viento
> con sus ligeras alas va volando.
> Sobre el Parnaso para en un momento,
> dos flechas del aljaba aparejando
> diversas en efecto y en figura,
> desdén la una, otra amor causando.
> La que en causar amor no tiene cura,
> es muy aguda y de oro rutilante;
> es la otra de plomo, bota oscura.
>
> (Lib. I, p. 32.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* comenta prolijamente estos versos gongorinos:

> "*Entre las ramas del que más se lava en el arroyo mirto levantado.* Aquí se puede avocar lo que dixe en la *estancia 27:*
>
> *Entre dos mirtos que de espuma canos*
> *Dos verdes garças son de la corriente.*
>
> Nadie declara más lo místico de aver D. L. puesto al amor entre los mirtos para hazer la herida, que mi doctíssimo maestro D. L. de la Cerda *ad ecl. 7. Virg. fol. 131. Sed cur haec planta* (habla del mirto) *sacra Veneri? ratio duplex, prior planta haec maritima est, & amans aquarum, unde nata est Venus: posterior, myrtus cum speciosa sit, amorem conciliat.* La causa de aver pintado D. L. al amor entre los mirtos, y dispuesto que Acis durmiesse, o lo fingiesse, entre mirtos, para que Cupido hiziesse desde allí la herida, fué para engendrar más amor de parte del sitio, por tener virtud esta planta de conciliar amor... *Carcax de cristal hizo, sino aljava, su blando pecho de un harpón dorado.* Antes llamó a Galatea *Estancia 24. cristal mudo.* En la *Estancia 45,* dize, *Mas cristalinos pámpanos sus braços,* donde me remito. Aquí me parece que D. L. haze distinción entre *carcax* y *aljava:* y a mi juizio, si ay diferencia, es, que *carcax* es lo que usavan las Ninfas, y *aljava* los cazadores, como parece en Virgilio a cada passo... *Su blanco pecho de un harpón dorado.* Tiró el amor a Galatea con *harpón dorado,* para dezir que la enamoró, a diferencia del *harpón de plomo,* que infunde odio. De los dos se acuerda Ovidio *lib. I. Met.* que por esto Séneca *in Oedip.* haze *gemino* al amor, *doble...* por los efetos que obra en los amantes de dulçura y amargura, de desdén y amor."
>
> (Notas 1-3, cols. 200-202.)

El tema de las saetas del Amor es muy corriente en la poesía renacentista, a partir de Petrarca en el *Canzoniere,* quien inicia la imagen de los rayos que emanan de los ojos de la amada y que hieren al amante como las flechas del Amor:

Da gli occhi vostri uscío'l colpo mortale,
contra cui non mi val tempo né loco...
I pensier son saette, e'l viso un sole,
e'l desir foco; e'nseme con quest'arme
mi punge Amor, m'abbaglia, e mi distrugge.

(CXXXIII, 5-11.)

Ya en uno de los primeros sonetos del *Canzoniere* atribuye Petrarca su pasión a una venganza del Amor que le hirió con uno de sus dardos:

Per fare una leggiadra sua vendetta
e punire in un dí ben mille offese,
celatamente Amor l'arco riprese,
come uom ch'a nocer luogo e tempo aspetta.
Era la mia virtute al cor ristretta
per far ivi e ne gli occhi sue difese,
quando'l colpo mortal là giù discese
ove solea spuntarsi ogni saetta.

(II, 1-8.)

Y en el soneto siguiente insiste en el mismo tema:

Trovommi Amor del tutto disarmato,
et aperta la via per gli occhi al core,
che di lagrime son fatti uscio e varco.
Però, al mio parer, non li fu onore
ferir me de saetta in quello stato,
a voi armata non mostrar pur l'arco.

(III, 9-14.)

Y en este otro pasaje habla nuevamente del dardo de oro:

Invide Parche, sí repente il fuso
troncaste, ch'attorcea soave e chiaro
stame al mio laccio, *e quello aurato e raro*
strale onde morte piacque oltra nostro uso!

(CCXCVI, 5-8.)

Como herencia de la tradición petrarquista de origen ovidiano, el tema aparece en el Canto LXX de las *Obras de Ausias March,* traducidas por Jorge de Montemayor (Valencia, 1560):

> mostrad herido el coraçon cuytado,
> *con la saeta de oro,* y lastimado.
>
> (Canto LXX, p. 199, vs. 3-4.)

> Con sus flechas nos hiere, y ha herido
> Amor, cada una en differente grado:
> segun el golpe assí sera sentido,
> y assi el dolor sera tambien llorado:
> de plomo, plata, y oro muy subido
> son estas flechas de que os he hablado,
> cada una de estas causa su dolencia,
> segun entre una y otra hay differencia.
>
> (Canto LXX, p. 199, vs. 5-12.)

> Gastó el Amor las *flechas que tenia*
> *de oro,* en los passados amadores:
> una dexo olvidada, y a porfia
> con ella me causo cien mil dolores.
>
> (Canto LXX, p. 199, vs. 13-16.)

En la poesía española del siglo XVI, aparece ya en Garcilaso, en la *Egloga III (Obras,* 1543):

> Mudar luego le hace el ejercicio
> la vengativa mano de Cupido,
> Que hizo a Apolo consumirse en lloro
> *después que le enclavó con punta de oro.*
>
> (vs. 149-152.)

También lo emplea Gutierre de Cetina en el Soneto CLXXII:

> *¿Porque son de oro pues las más perfetas*
> Y otras de plomo? Porque amando pene
> El desamado de la cosa amada.
>
> (t. I. p. 154.)

Cervantes, en *La Galatea* (Alcalá, 1585):

Amor me estava en el siniestro lado,
con las saetas de oro ¡ay muerte dura!
haziendome una puerta por do entrasse
Galatea, y el alma me robasse.

(Lib. I, p. 10, vs. 25-28.)

En el texto de Góngora, la alusión al arpón dorado ofrece tal vez una reminiscencia de Barahona de Soto en la Egloga V, anterior a 1595:

¿Que te valdrán, Salicio, tus canciones
Si se pone por medio mi riqueza,
Do Amor tiró el mejor de sus harpones?

(pág. 833-34.)

Pedro de Oña en el *Arauco domado* (Lima, 1596), alude a la dulce jara del Amor:

Vanlos con los ojos húmidos siguiendo
Aquellos flacos pechos, do se encierra
Del falso niño dios la dulce jara,
Que a todos suele ser costosa y cara.

(I, pág. 356 a.)

Dejando aparte la estricta tradición petrarquista que, siguiendo las huellas del modelo, repite incansablemente la imagen del golpe mortal que dispara el Amor desde los ojos de la amada, el tema alcanza un desarrollo paralelo en la imagen objetiva relatada en los poemas mitológicos y pastoriles, en que el Amor traspasa con sus saetas doradas el pecho de los amantes. Esta aparición del Amor, en las escenas idílicas y amorosas de la poesía renacentista, se encuentra ya en Boccaccio, en *Il Ninfale Fiesolano,* describiendo el momento en que la flecha dorada del Amor despierta la súbita pasión del pastor Africo por la ninfa Mensola:

Quand'Africo volea chieder mercede,
Sentì nel petto giugner la saetta,
La qual dentro passando il cor gli fiede.

(Octava 48, p. 430.)

La fuente directa de Góngora se encuentra, sin embargo, en la siguiente escena del *Orlando* de Ariosto, en la cual el Amor asesta su dardo amoroso desde los mismos ojos y rubia cabeza de Medoro, malherido:

Assai più larga piaga e più profonda
Nel cor sentí da non veduto strale,
Che da'begli occhi e dalla testa bionda
Di Medoro avventò l'arcier c'ha l'ale.

(XIX, 28.)

Una escena idéntica, que Góngora probablemente recordaba, aparece en el episodio de Oberto y Olimpia, del *Orlando furioso,* en que el Amor dispara su dardo dorado contra el indefenso mancebo que se siente herido de amor por Olimpia:

E nella face de'begli occhi accende
L'aurato strale, e nel ruscello ammorza,
Che tra vermigli e bianchi fiori scende:
E temprato che l'ha, tira di forza
Contra il garzon, che nè scudo difende,
Nè maglia doppia, nè ferrigna scorza;
Chè, mentre sta a mirar gli occhi e le chiome,
Si sente il cor ferito, e non sa come.

(XI, 66.)

Y también en el *Orlando* de Ariosto, describiendo cómo Ricciardetto se enamora de Fiordispina:

Le belle braccia indi al collo mi getta,
E dolcemente stringe, e baccia in bocca.
Tu puoi pensar s'allora *la saetta*
Dirizzi Amor, s'in mezzo al cor mi tocca.

(XXV, 54.)

Por otra parte, en lo que respecta a situar al Amor entre las ramas de un mirto, es preciso tener en cuenta que Boiardo, en las *Pastorali,* coloca el Amor escondido en el ramaje de un pino:

Nel pin che sopra stà, nascoso è Amore,
E per le rame subito saetta
Qualunque scorge a la sua riva pore.

(Egl. VI, p. 144.)

Pedro Soto de Rojas, en *Los Rayos del Faetón* (Barcelona, 1639), recuerda este pasaje gongorino:

Quiso el ciego rapaz tomar vengança,
Dissipa el ayre su metal luziente,
Tras rubio harpón entró en el alma mía,
La amante luz, que le faltava el día.

(Rayo Crepúsculo, 23, p. 303.)

2. **El monstro de rigor, la fiera brava, mira la ofrenda ya con más cuidado.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe a propósito de este pasaje:

"Herida Galatea de Amor, mira con más cuydado la ofrenda, que halló junto a sí. Llámala monstro de rigor, y fiera brava, para ponderar el excesso de su condición desdeñosa. Monstro es qualquier cosa contra la regla, y orden natural... Aquí por traslación monstro de rigor, por aver pintado a Galatea sobrenaturalmente cruel, y rigurosa."

(fol. 369 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"La que siempre avía estado áspera, rebelde, y rigurosa con los que la enamoravan, mirava ya con más cuidado, con más amor la ofrenda. Aquí *monstro* y *fiera* son dos cosas diferentes... y se distinguen en que las *fieras* se forman por gusto de naturaleza, y los *monstros* por error suyo, que no pudo perficionar lo que començó a hazer."

(Nota 4, col. 203.)

El proceso psicológico de Galatea, que se siente repentinamente presa de amor por Acis, guarda una curiosa semejanza con la descripción de la súbita ternura que Angélica siente por Medoro en el *Orlando* de Ariosto:

Insolita pietade in mezzo al petto
Si sentí entrar per disusate porte,
Che le fe il duro cor tenero e molle.

(XIX, 20.)

Semejante también al súbito cambio de Zerbino al encontrar a Isabella, que pasa de un temor helado a un ardiente deseo amoroso:

Com'un ghiaccio nel petto gli sia messo,
Sente dentro aggelarsi, e triema alquanto:
Ma tosto il freddo manca, ed in quel loco
Tutto s'avvampa d'amoroso foco.

(XXIII, 64.)

El mismo tema aparece en la *Primera parte de la Angélica* de Barahona de Soto (Granada, 1586):

Que fuerça? que amenaza? que conjuro?
Que veneficio? si ay alguno, a dolo,
Movió aquel pecho *humano ya, y de cera,*
Que fué de pedernal, sino de fiera?

(Canto Segundo, fol. 23.)

3. **monstro.**— Según Dámaso Alonso, en *La lengua poética de Góngora* (p. 59), el cultismo *monstruo* aparece consignado por vez primera en el *Tesoro* de Covarrubias, y se encuentra en el *Lapidario,* en el Marqués de Santillana, en el Cartujano y en el *Quijote*. Góngora lo emplea por vez primera en una composición de 1590. A estos datos podemos añadir por nuestra parte que dicho cultismo es de uso corriente, y aun frecuente. Aparece ya en Garcilaso, en uno de los sonetos de sus *Obras* (Barcelona, 1543):

se espanta en ver el *monstro* que ha parido

(Soneto XXXI, 14.)

En *La Diana* de Montemayor (Valencia, 1559):

con la vista del horrible *monstruo.*

(Lib. IV, p. 362 b.)

En *La Diana enamorada* de Gil Polo (Valencia, 1564):

que un monstruo tan horrendo como los celos...

(Lib. II, p. 431.)

visto aquel *monstruo* marino.
(Lib. III, p. 446. Canción Nerea.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Quitad del mundo *monstruo* tan horrible.
(X, p. 55 b.)

Sino este *monstruo* pérfido...
(XII, p. 62 a.)

Lluvia horrible *monstruo* humor sangriento.
(XIII, p. 71 b.)

Un *monstruo* apareció en tierra de Baza.
(XV, p. 78 b.)

Mustafá crudo, *monstruo* despiadado.
(XX, p. 108 a.)

De aquel pecho infernal, *monstruo* nocivo.
(XXI, p. 116 b.)

De cualesquiera *monstruos* y serpientes.
(XXII, p. 120 a.)

En *La primera parte de la Angélica* de Barahona de Soto (Granada, 1586):

A muchos años ya quel *mostro* dura
(I, fol. 13.)

El *mostro* aqueste come, al otro prende
(Canto II, fol. 31.)

La fuerça d'este *Monstro* poderosa
(Canto II, fol. 33.)

La dama que algun *Mostro* tuvo preso
(Canto IV, fol. 87 v.)

En el *Cancionero* de López Maldonado (Madrid, 1586):

Monstro cruel, que en el obscuro centro
(fol. 59 v.)

o crudo *mostruo,* o *monstruo* sin segundo
(fol. 59 v.

Monstruo que yelo y fuego juntamente.
(fol. 92.)

un *monstruo* que tan mal siempre se enfrena
(fol. 124 v.)

siempre contra el Amor *monstruo* disforme.
(fol. 131 v.)

En *La Galatea* de Cervantes (Alcalá, 1585):

monstruo cruel y rigurosa harpía
(Lib. III, p. 209, v. 20.)

en varios *monstruos...*
(Lib. IV, p. 56, v. 25.)

En la segunda parte de *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1578):

Donde el marino *monstruo* sobreagudo.
(XXI, p. 81 b.)

Al *monstruo* devoraz heria en la frente.
(XXI, p. 81 b.)

Vello de cuantos *monstruos* prodigiosos.
(XXIII, p. 88 a.)

En las *Obras* de Hurtado de Mendoza (Madrid, 1610), anteriores, como es sabido, a 1575, fecha de su muerte:

Porque un *monstruo* parió tan inhumano
(*Octavas* V, p. 229.)

Dióse tal maña al fin que el *monstruo* saca
(*Fábula del Cangrejo,* p. 472.)

En *El Monserrate* de Virués (Madrid, 1588):

En el acero deste *monstruo* horrible.
(VIII, 528.)

En el *Thesoro de varias poesías* (Madrid, 1580) de Pedro de Padilla:

monstruo cruel de la naturaleza.
(Egloga, p. 240.)

En *La Arcadia* de Lope de Vega (Madrid, 1598):

y *monstruo* sería...
(Lib. I, p. 43.)

4. **la fiera brava.**—Es un tópico tradicional en la poesía renacentista, sobre todo en la poesía bucólica, reprochar el desdén orgulloso de la amada y su esquiva fiereza.

Boiardo, en sus *Amorum libri,* utiliza ya una hipérbole de este tipo:

Ché questa *disdegnosa e gentil fera*
Tanto piu se fa altiera,
Quanto piu vede il servo esser umano.
(Lib. II, LXXVII, p. 54.)

Aparece también en la *Egloga II* de Garcilaso (1543):

¡Oh fiera, dije, mas que tigre hircana
y mas sorda a mis quejas que el ruido
embravecido de la mar insana.
(vs. 563-5.)

Literalmente la encontramos en el Canto XVII de Ausias March, traducido por Jorge de Montemayor (Valencia, 1560):

crueles hados, vos que haveys juzgado
que amasse un coraçon *de fiera brava.*
(Canto XVII, p. 51, vs. 17-18.)

La misma hipérbole aparece en otros términos en *La Diana* de Montemayor (Valencia, 1559):

> Que ánimo cruel, que pecho ayrado
> *que corazón de fiera endurecido.*
>
> (Lib. I, p. 321.)

> cruel la llamo, *fiera y inhumana*
>
> (Lib. II, p. 325.)

La encontramos también en la *Aminta* del Tasso:

> Il vidi, quando tu fuggisti, *o fera*
> *Più che tigre crudel...*
>
> (Att IV, 74-75.)

En la segunda parte de *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1578), en el episodio de la bárbara Glaura:

> Diciendo: *¡Oh fiera tigre endurecida,*
> Inhumana y cruel con los humanos.
>
> (XXVIII, p. 105 b.)

En un soneto de las *Poesías* de Francisco de Figueroa:

> *¡Oh más que tigre hircana embravecida!,*
> pues no te mueve a compasión mi ruego.
>
> (XCV, p. 140.)

En la *Epístola a un amigo, en respuesta de una suya* del *Cancionero* de López Maldonado (Madrid, 1586):

> *Sino essa Tygre fiera* e indomable
> essa dura cruel que se sustenta
> de deshacer tu pecho miserable.
>
> (fol. 128 v.)

En la Egloga I del mismo López Maldonado:

> O mil vezes *hambrienta Tygre Hyrcana*
> y mas ligera que ligero viento
> menos estable que la sombra vana.
>
> (fol. 151.)

En la Egloga II de *La Bucólica del Tajo* de Francisco de la Torre:

> Tú sola, *más cruel que fiera hircana*
> del animoso cazador herida,
> rigurosa te muestras al sentido.
>
> (p. 117, vs. 30-32.)

En una Egloga de las *Obras* (Sevilla, 1582) de Juan de la Cueva:

> la ira, la saña, odio, el cruel castigo
> *de aquella fiera* que mi bien desvia.
>
> (pág. 363.)

> De aquí, donde tu saña rigurosa
> me tiene desterrado, estoy mirando,
> *¡ay fiera!* tu beldad maravillosa.
>
> (pág. 364.)

> *¿Qual fiera tigre* no se mueve al canto
> del mísero Alcion, sino la ira
> tuya ¡oh cruel! que al mundo causa espanto?
>
> (pág. 364.)

En la Canción "Cual llena de rocío" de Barahona de Soto publicada en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa (Valladolid, 1605):

> *Fiera a los hombres,* y a las fieras hombre
>
> (p. 753, ed. R. M.)

Aparece asimismo en la *Boscarecha* de Pedro Espinosa:

> Así esta *fiera indómita*
> huyendo va de mí por estos montes.
>
> (pág. 12.)

En las *Polifemeide* de Marino (Venecia, 1603), y en un pasaje que tal vez Góngora recordaba, el cíclope llama a Galatea:

> Poscia che'ndarno con Amor combatto
> *Superba, iniqua, inessorabil Fera.*
>
> (Soneto 23, p. 111.)

5. **y aun siente que a su dueño sea devoto,**
confuso alcaide más, el verde soto.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe explicando este pasaje:

"Y aun siente que el verde soto sea más tiempo confuso Alcayde de su devoto dueño, le guarde más tiempo. Llámale devoto, por el culto que se devía a su deidad, y por aver escrito antes que la venerava Idólatra."

(fol. 369 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"Le pesa a Galatea de que no parezca el dueño de la ofrenda, y de que le recate el bosque. De lo *devoto* ya diximos arriba. Llama al soto *confuso alcaide,* por lo espesso, y lo intrincado en la Soled. 2.

El cabello en estambre açul cogido,
Zeloso alcaide de sus trenças de oro.

De los *Alcaides,* su origen, y quien son trata el S. R. D. Alonso *lib. 6. tit. 18. p. 2.*"

(Nota 5, cols. 222-223.)

Según Covarrubias, en el *Tesoro* (Madrid, 1611):

"*Alcaide.* Es el castellano de un castillo o fuerça con gente de guarnición, y con el govierno del lugar vezino, que está debaxo de la protección del castillo."

(pág. 71 a.)

Pero además, aunque Covarrubias no registra esta otra acepción, se llamaba también alcaide al gobernador de una prisión, generalmente un castillo o fortaleza, que tenía a su cargo la guarda y custodia de los

presos. Góngora, en este pasaje, utiliza la voz alcaide en este sentido, queriendo significar lo siguiente:

> "Y aun siente Galatea que el verde soto sea por más tiempo incierto o dudoso alcaide que guarde prisionero al devoto dueño de su amor, es decir a Acis."

La ninfa lamenta que la espesura del verde soto le impida encontrar a Acis.

Evidentemente es una reminiscencia de unos versos de Luis Gálvez de Montalvo, en *El Pastor de Fílida* (Madrid, 1582):

> de mis entrañas quiero trasladaros,
> donde os pintó el Amor, con tanta gana,
> que, por no ser a su primor ingrato,
> *se quedó por alcaide del retrato.*
>
> (3.ª parte, p. 514.)

Una metáfora de este tipo usa Lope de Vega en *El Peregrino en su Patria* (Sevilla, 1604), pero no creo que haya influído lo más mínimo en Góngora:

> la memoria que en ellos me dejaron
> *es alcaide de aquella fortaleza*
> que tus hermosos ojos conquistaron.
>
> (Lib. III, p. 185.)

La idea inicial tal vez procede de la bellísima lamentación de Bradamante en el *Orlando furioso:*

> Ma non apparirà il lume si tosto
> Agli occhi miei *del tuo viso giocondo,*
> Contra ogni mia credenza *a me nascosto,*
> *Non so in qual parte,* o Ruggier mio, del mondo.
>
> (XLV, 35.)

En cuanto al cultismo *devoto,* aplicado a una persona o cosa que es

objeto de devoción, aparece raramente en la poesía española renacentista. Lo encontramos, sin embargo, en el *Pastor de Fílida* de Luis Gálvez de Montalvo (Madrid, 1582):

> "sin quedar ninguno que no dejasse en el *devoto* sepulcro verde ramo o florida guirnalda."
>
> (2.ª parte, p. 414 a.)

Y en *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

> Tras esto, de mi augusto padre juro
> Por el alma *devota*...
>
> (XX, p. 107 a.)

OCTAVA XXXII

Llamárale, aunque muda; mas no sabe
el nombre articular que más querría,
ni le ha visto; si bien pincel suave
le ha bosquejado ya en su fantasía.
Al pie —no tanto ya del temor grave—
fía su intento; y, tímida, en la umbría
cama de campo y campo de batalla,
fingiendo sueño al cauto garzón halla.

(vs. 249-256.)

Explicación de PELLICER *en las Lecciones Solemnes:*

"Pinta D. L. los afectos de Galatea despues de la inclinación: dize que a saber el nombre del que la auía obligado, rompiera por el recato virginal; y aunque no acertaua entre la turbación con las palabras: le llamara, pero ignoraua pronunciar el nombre que más deseaua saber No sabía Galatea su nombre, aunque tampoco le auía visto: si bien con la flecha le auía delineado el amor en su idea: pero ya vn poco más cobrada del susto, encomendó a sus plantas que le buscassen, y saliendo a examinalle, le halló recostado entre mirtos, fingiéndose sagazmente dormido" (col. 223).

NOTAS

1. **Llamárale, aunque muda; mas no sabe el nombre articular que más quería, ni le ha visto.**— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

> "*Llamáralo, aunque muda* / Llamara Galatea a Acis, aunque todavía mudo por la turbación—*Mas no sabe / el nombre articular que más querría* / Pero no sabe formar el nombre que más querría, amava, y no conocía el objeto de su amor: y assí no sabía pronunciar el nombre que ignorava."
>
> (fol. 369 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

> "*Llamáralo, aunque muda.* Aunque la alteración avía prohibido la voz a Galatea, diera vozes a Acis, le llamara. Es efeto del susto después de quedarse elada, no poder formar voz... En esto da a entender lo eficaz del amor, que aunque el recato la tenía honesta, y el susto muda, le llamára. *Mas no sabe el nombre articular, que más querría.* Mas no sabía el nombre que más *querría* formar, que más deseava dezir. No se ha de leer *quería,* sino *querría,* el nombre que más *querría* articular, que mas *quisiera* dezir. No se entiende allí amor al dueño del nombre, sino deseo de saber el nombre para dezillo. *Articular* es formar voz. Lucrecio *lib. 3.*
>
> *Has igitur penitus voces*
> *Mobilis articulat uerborum Daedala lingua.*
>
> D. L. en la *Soledad 2.*
>
> *Si de aire articulado*
> *No son dolientes lágrimas suaves,*
> *Estas mis quexas graves*
> *Vozes de sangre, y sangre son del alma.*"
>
> (Notas 1-2, cols. 223-224.)

El sentido de este pasaje, que los comentaristas interrumpen arbitrariamente al final del segundo verso, pero que se completa con el arranque del tercero: *ni le ha visto,* es, pues, el siguiente:

> "Aunque muda por el temor y la sorpresa, lo llamara, pero no sabe articular el nombre que más quisiera pronunciar; no conoce su nombre, ni le ha visto jamás."

Esta situación psicológica que refleja la turbación del enamorado, herido por la dorada flecha del Amor, que ama sin conocer el objeto de sus deseos, tiene dos precedentes ilustres en la poesía italiana renacentista, que Góngora indudablemente conocía. El primero se encuentra en *Il Ninfale Fiesolano* de Boccaccio, y describe la extraña turbación del pastor Africo, enamorado de la ninfa Mensola, a la que ha visto, pero no ha hablado jamás:

Nè conosco costei che m'ha ferito,
Se non ch'udí che Mensola have nome.

(Oct. 32, p. 426.)

El segundo pasaje, que, a mi entender, es la fuente directa en la que Góngora se inspiró al redactar este pasaje, pese a la enorme desemejanza de la escena que describe, se encuentra en los siguientes versos del *Orlando furioso* de Ariosto, en los cuales León presencia el llanto de Ruggiero:

Amore esser cagion di quel tormento
Conosce ben; *ma la persona espressa*
Non gli è, per cui sostien tanto martire.
Ch'anco Ruggier non glie l'ha fatto udire.

(XLVI, 28.)

2. ni le ha visto; si bien pincel suave
le ha bosquejado ya en su fantasía.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

> "Ni lo ha visto, si bien lo ha pintado ya pinzel amoroso en su fantasía: dixo bosquexar, por ser aquella pintura, que se haze

con los primeros colores, que por estar entre sí confusos sin sombras, o claros, no se distinguen bien, y como la imagen que pudo formar en su fantasía, respeto de no aver visto al dueño, era confusa, incierta, y vana, se valió con propiedad de términos que lo significassen, como el bosquexo, que ya está declarado que cosa sea, y fantasía que comunmente significa una afición que concibe el entendimiento, incierta casi siempre, por faltarle objeto verdadero."

(fol. 370.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"Si arriba dixo que ignorava su nombre, aquí dize, que no le ha visto, aunque el amor con la flecha avía dispuesto un diseño en su idea de como sería, explícase en la *Est. 34.*

A pesar luego de las ramas viendo
Colorido el bosquejo, que ya avía
En su imaginación Cupido hecho
Con el pincel que la clavó su pecho.

... Es encarecimiento de los amantes dezir, que tienen esculpidos en el alma los retratos de los que aman."

(Nota 3, cols. 224-225.)

El tema, de clara estirpe petrarquista, es un tópico corriente en la poesía renacentista, como manifiesta imitación del siguiente pasaje de Petrarca en el *Canzoniere,* que alude ya al hermoso rostro de la amada que lleva pintado en su pecho:

Ma'l bel viso leggiadro *che depinto*
porto nel petto, e veggio ove ch'io miri...

(XCVI, p. 98.)

Chariteo, en el Soneto XLVII de las *Rime* (Nápoles, 1506):

Voi sempre state dentro a l'alma mia,
Ove mirate apertamente il vero
Di quanto Amor mi pinge in fantasia.

(pág. 57.)

Boscán, en la *Fábula de Hero y Leandro,* impresa en sus *Obras* (Barcelona, 1543):

No alcançava plazer ni passatiempo:
Sino era'star contino imaginando,
En las gracias que d'ella le quedaron,
Pintadas en el alma para siempre.

(fol. 90 v.)

El mismo tema aparece en el Soneto IV de Gutierre de Cetina:

Tal os pinta en mi alma el pensamiento

(tomo I, p. 120.)

Y también en el Soneto CXXVII del mismo Cetina:

Salvo *pintando un bien la fantasía*
Con la imaginación, cual lo desea
Y cual os pinta agora el alma mía.

(tomo I, p. 117.)

La reminiscencia, ya señalada anteriormente, del siguiente pasaje de *El Pastor de Fílida* de Luis Gálvez de Montalvo (Madrid, 1582), en el último verso de la octava precedente *(confuso alcaide más, el verde soto),* induce a suponer que se debe a la sugerencia de este pasaje la introducción del tema en los versos que estudiamos:

de *mis entrañas* quiero trasladaros,
donde os pintó el Amor, con tanta gana,
que, por no ser a su primor ingrato,
se quedó por alcaide del retrato.

(3.ª parte, p. 514.)

Acerca del pincel suave del Amor, véase este pasaje de un soneto de Quevedo, publicado en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa (Valladolid, 1605):

De sí (como Narciso) se enamora,
vuelta pincel de su retrato estraño.

(Lib. I, 6, p. 16.)

Sin embargo, la imagen poética del pincel del Amor, que Góngora utiliza nuevamente en la octava 34:

> A pesar luego de las ramas, viendo
> colorido el bosquejo que ya había
> en su imaginación Cupido hecho,
> *con el pincel que le clavó su pecho.*
>
> (vs. 269-272.)

Procede evidentemente de Balbuena, quien en el *Siglo de Oro en las Selvas de Erífile* (Madrid, 1582), utiliza reiteradamente tal metáfora:

> Que allí tomando su dorada flecha
> *Amor por pincel vivo*
> *la dejó al vivo tu retrato hecha.*
>
> (Egl. VI, p. 127.)

Y también en este otro pasaje:

> En vos quiero pintar la hermosura
> que en señal de su rúbrica mas cierta
> *en mi pecho el amor dejó pintada.*
>
> (Egl. VI, p. 126.)

Y en estos versos en que alude también al pincel:

> *Con celestial pincel* y luz de gloria
> Aquí el Amor este dibujo empieza.
>
> (Egl. I, p. 15.)

3. Al pie —no tanto ya del temor grave, fía su intento.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica como sigue este pasaje:

> "Al pie menos pesado por el temor que lo aprisionava, fía su intento. Grave Lat. *Grauis,* tiene muchas significaciones, aquí significa pesado."
>
> (fol. 370.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes*, escribe:

"Consultó con los pies ya más hábiles y desembaraçados del temor, que los avia tenido pesados, la intención de buscalle."

(Nota 4, col. 227.)

La escena parece una reminiscencia de Ovidio, en los *Fastos*:

Surgit amans; animanque tenens, vestigia furtim
Suspenso digitis fert taciturna gradu
Ut tetigit niveae secreta cubilia Nymphae.

(Lib. I, 425-7.)

Pasaje que dice así en la versión italiana de Vincenzo Cartari (Venecia, 1551):

Levato da giacer il buon Priapo,
e drizzatosi in piedi, allor pian piano,
senza pur respirar, vassene al luogo,
ove dormiva la sua bella Ninfa.

(Lib. I, p. 53.)

4. **tímida.**— Según Dámaso Alonso, en *La lengua poética de Góngora* (p. 64), el cultismo *tímido* aparece registrado por vez primera en el *Diccionario muy copioso de las lenguas española y francesa* de Jean Palet (París, 1604), y posteriormente incluído en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611). El egregio gongorista subraya su empleo por parte del Cartujano, y de Cervantes en el *Quijote*. A estos datos podemos añadir los siguientes en lo que respecta a su uso muy frecuente en la poesía española del siglo XVI. En efecto, lo encontramos ya en un soneto de las obras de Gutierre de Cetina, anteriores a 1557, fecha de su muerte:

Tímida, solitaria, oscura, esquiva.

(Son. XX, p. 43.)

Es muy frecuente en la primera parte de *La Araucana* de don Alonso de Ercilla (1569):

Que a los *tímidos* hacen atrevidos.
(III, p. 14 b.)

De la *tímida* gente rodeado.
(III, p. 15 b.)

Haciendo al sexo *tímido* reparo.
(VI, p. 25 b.)

En medio de la *tímida* canalla.
(VIII, p. 33 a.)

Mas del *tímido* sexo femenino.
(X, p. 39 b.)

Como *tímidos* gamos que el ruído.
(XIV, p. 55 b.)

Y en la segunda parte de *La Araucana* (Madrid, 1578):

Y tras la corza *tímida* emboscado.
(XVIII, p. 72 a.)

La *tímida* paloma por el cielo
(XIX, p. 73 b.)

Que abriendo de la *tímida* canalla.
(XIX, p. 74 b.)

Alcé los ojos *tímidos* cebados.
(XX, p. 78 b.)

Otras andaba *tímido* tentando.
(XXVIII, p. 105 a.

Así cobarde, *tímida,* inconstante.
(XXVIII, p. 106 a.)

En el *Arte Poética en Romance Castellano* de Miguel Sánchez de Lima (Alcalá, 1580):

La presencia, se espante y muestre *tímido.*
(Esdrúxulos, p. 91, v. 1.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

De *tímidos* y rudos marineros.
(VIII, p. 41 a.)

De Mahoma los *tímidos* vasallos.
(X, p. 55 a.)

Y tal las aves *tímidas* destierra.
(XXI, p. 114 a.)

En *El Arauco domado* de Pedro de Oña (Lima, 1596):

Y pasa el gamo *tímido* y ligero.
(V, p. 374 a.)

En *La Dragontea* de Lope de Vega (Valencia, 1598):

Como siguiendo al *tímido* conejo.
(V, § 358, p. 144.)

En otra choza, *tímido* y medroso.
(V, § 390, p. 154.)

Góngora lo adopta por vez primera en el *Polifemo,* y después en las *Soledades,* en el siguiente pasaje de la *Soledad Segunda:*

conejuelos, que, el viento consultado,
salieron retozando a pisar flores:
el más *tímido,* al fin más ignorante...
(Sol. II, vs. 279-281.)

5. **y, tímida, en la umbría**
cama de campo y campo de batalla,
fingiendo sueño al cauto garzón halla.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe, explicando este pasaje:

"*Y tímida en la umbría / cama de campo /* Y en la umbría cama de campo, temerosa aunque no tanto como antes. Cama de campo, llamamos unas muy capazes, y estendidas, pudo ser dezirse assí de la estensión dellas. Aquí D. Luis se vale propiamente deste equívoco luciendo como en todos el cuydado de su ingenio.— *Y campo de batalla /* Assí llamó Garcilasso en el soneto 17:

Y duro campo de batalla el lecho.

Uno y otro lo tomaron de un soneto del Petrarca:

E duro campo di bataglia il letto.

Fingiendo sueño al cauto garçón halla / Fingiéndose dormido halla al astuto mancebo. Garçón vale en nuestro Idioma, mancebo. Dizen algunos, que es nombre Arábigo, y significa planta nueva, otros, que es Vascuence, y que es lo mismo que moço, que anda en cabello, sin cobertura en la cabeça, los Franceses llaman garson al moço gallardo."

(fol. 370-370 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe:

"*Y tímida en la umbría cama de campo:* Y moviéndose temerosa de hallalle (o sea *tímida* de lo passado) halló en el lecho de yerva a la sombra de los mirtos cautamente soñoliento a Acis. Llama *cama de campo* por *homonimia,* o equivocación a la yerva, aludiendo a las camas que dezimos de campo nosotros. *Y campo de batalla:* porque en aquel lugar avían de lidiar los dos amantes... *Fingiendo sueño al cauto garçón halla.* Tomó esto D. L. del caso de Endimión, quando le halló la Luna dormido... Esta voz *Garçón* es Latino-Bárbara, dízese *garsio,* significa *mancebo,* o *sirviente.*"

(Notas 5-7, cols. 227-228.)

Aunque la voz *umbría,* que Góngora, en este pasaje, utiliza como adjetivo: *umbría cama,* no figura en el *Tesoro* de Covarrubias de 1611, aparece ya usada por Francisco de la Torre en la Egloga cuarta de *La Bucólica del Tajo,* anterior, como todos sus versos, a 1594:

Cuya caberna *umbría,*
de plantas coronada...

(Egl. IV, p. 136, vs. 18-19.)

Es curioso comprobar que el uso de esta voz es muy restringido en la poesía española renacentista, hasta el punto de no aparecer ni una vez siquiera en Garcilaso, ni en Fernando de Herrera —que recurre frecuentemente al cultismo *umbroso*—, y sólo una vez en Góngora, según el *Vocabulario* de Alemany.

6. **cama de campo.**—Como señalan certeramente los comentaristas y vamos a demostrar con abundante profusión de textos anteriores a Góngora, el gran poeta cordobés juega aquí con la anfibología de la expresión *cama de campo,* que si por una parte designaba en la época una cierta clase de camas de paramento muy amplio, por otra era usada en el texto gongorino como expresión metafórica para designar el césped, del cual había dicho antes que si no era cama del viento, era un lecho de *frescas sombras y menuda grama.* En el sentido metafórico, *cama de campo* = "lecho de césped", hemos visto ya en la nota correspondiente a la Octava XXVII, los abundantes precedentes clásicos de dicha expresión. En lo que respecta a lo que los españoles del siglo XVII llamaban una *cama de campo,* expresión que no figura en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611), no hemos podido encontrar definición alguna ni descripción de dicho género de cama, pero a través de la explicación de los comentaristas y de una serie de textos que arrancan de los primeros años del siglo XVI, vemos claramente que se trataba de unas camas muy espaciosas y am-

plias. Así lo da a entender Salcedo Coronel, quien, en el *Polifemo comentado,* explica esta alusión del modo siguiente:

> "Cama de campo llamamos unas muy capazes, y estendidas, pudo ser dezirse assí de la estensión dellas."
>
> (fol. 370.)

Por su parte, Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe:

> "Llama *cama de campo,* por *homonimia,* o equivocación a la yerva, aludiendo a las camas que dezimos de campo nosotros."
>
> (Nota 5, col. 227.)

Ya en la novela anónima *Question de Amor* (Valencia, 1513) se alude varias veces a las *camas de campo:*

> "hasta que el camarero me traxo a una cámara donde Vasquirán e Violína solían dormir, en la qual havía *una rica cama de campo* parada e allí me aposentó."
>
> (pág. 58 a.)

Y en este otro pasaje:

> "é que hagas adereçar un par de *camas de campo* é mis tiendas..."
>
> (pág. 64 a.)

En la traducción castellana del *Colóquio de las Damas* de Pedro Aretino, publicada por el beneficiado Fernán Xuarez en 1548:

> "Yo quiero hazer *una cama de campo* de carmisí pelo, que echada la cuenta con la seda, e flocaduras, madera y hechura, me allega a ciento e noventa ducados, poco más o menos."
>
> (pág. 271 h.)

El juego de palabras usado por Góngora en el pasaje que estamos estudiando, y en el que aparece el doble sentido de *cama de campo,* "cama ancha y espaciosa" por una parte, y "el lecho de la tierra" por otra, se encuentra por vez primera en el siguiente pasaje, ya citado,

de la *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, publicada a nombre de Mateo Luján de Sayavedra (Valencia, 1602):

> "Con esto ya no se le hacía *la cama mal mullida, aunque era de campo,* teniendo por cortinas los vientos y por cielo el estrellado."
>
> (Lib. I, cap. V, p. 531 b.)

Con todo, a pesar del posible influjo de este pasaje en unos versos gongorinos que ya hemos estudiado (Octava XXVII, 213-216), la fuente directa y literal del verso de Góngora *cama de campo y campo de batalla* se encuentra en el siguiente fragmento de la *Vida y muerte del Patriarca San Joseph* de José de Valdivielso (Toledo, 1607), único caso que podemos señalar de plagio o apropiación literal de un verso entero por parte de Góngora:

> Es la *cama de campo* en que se halla
> Campo lleno de espinas y de abrojos,
> *Cama de campo y campo de batalla.*
>
> (XVIII, p. 212 a.)

El mismo Valdivielso, en otro pasaje del mismo poema, llama a la dura tierra cama de campo, utilizando la misma metáfora y juego de palabras:

> Paja es la alfombra, las almohadas heno,
> Los tapices y telas telarañas...
> *Es la cama de campo* y al sereno,
> Sobre una piedra echadas unas cañas.
>
> (XIII, p. 193 a.)

Con posterioridad al *Polifemo,* este pasaje gongorino fué recordado por el Conde de Rebolledo en las *Selvas Dánicas* (Copenhague, 1655):

> haciendo del florido pavimento,
> y verde pavellón de la floresta
> *camas de campo* en que pasar la siesta.
>
> (Selva II, t. II p. 463.)

7. cama de campo y campo de batalla.—Joseph Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* comenta en los siguientes términos este pasaje:

"*Y campo de batalla:* porque en aquel lugar avían de lidiar los dos amantes. Lo mismo dize D. L. *Soledad I:*

Los novios entra en dura no estacada,
Que siendo amor una Deidad alada,
Bien previno la hija de la espuma
A batallas de amor campos de pluma.

Ser el amor una guerra dulce, lo dixo Ovidio *lib. de remed. Militat omnis amans, habet sua castra Cupido...* A todo esto atendió D. L. quando llamó a la cama *campo de batalla,* imitando a Garci-Lasso Soneto 17. *Y duro campo de batalla el lecho.* Fern. de Herrera fol. 160. el M.[aestro] F.[rancisco] Sánchez [el Brocense] fol. 94. *edición de Salamanca, año 1581.* D. T.[omás] Tamayo fol. 10, todos en las *notas a Garci-Lasso* convienen en que traduxo al Petrarca. *Sonet. 19. E duro campo di bataglia il letto:* pero fué también robo de Boscán, *El campo que era de batalla el lecho,* y del famoso don Diego de Mendoça *in Anaxarete:*

La razón sierva se halla,
Que avía de ser señora,
Y el alma donde ella mora
Hecha campo de batalla."

(Nota 6, cols. 227-228.)

La guerra de amor, concepto petrarquista divulgado en toda la poesía del Renacimiento, tiene una procedencia ovidiana. En efecto, en los *Amores,* Ovidio compara ya el amor a la guerra:

Militat omnis amans, et habet sua castra Cupido
Attice, crede mihi, militat omnis amans
Quas bello est habilis Veneri quoque conuenit aetas.

(Lib. I, IX, vs. 1-3.)

Inde vides agilem *nocturnaque bella* gerentem,
Qui nolet fieri desidiosus amet.

(Lib. I, IX, vs. 45-46.)

Tibulo, en sus *Elegías,* alude a las asiduas batallas de amor:

> Ac iuuenum series teneris immixta puellis
> *Ludit, et adsidue proelia miscet Amor.*
>
> (Lib. I, III, vs. 63-64.)

Catulo, en sus versos, al combate nocturno que libra el amante para vencer el pudor de una doncella:

> dulcia *nocturnae* portans uestigia *rixae*
> quam de uirgineis gesserat exuuiis.
>
> (LXVI, vs. 13-14.)

Juvenal, en las *Sátiras,* alude, con una intención diametralmente distinta, a los eternos pleitos del lecho nupcial:

> Semper habet lites, alternaque iurgia lectus
> In quo nupta iacet. Minimunque dormitur in illo.
>
> (Sat. VI, lib. I, v. 269.)

Sátira que tradujo petrarquistamente don Antonio de Solís en sus *Varias Poesías Sagradas y Profanas* (Madrid, 1692):

> *Siempre en su lecho, desvelado, halla*
> *El varon, duro campo de batalla.*
>
> (pág. 265.)

Apuleyo, en el *Asno de Oro,* en la traducción de Diego López de Cortegana, alude nuevamente a la batalla de amor:

> "Lo qual todo era buena antecena *para la batalla de amores.*"
>
> (Cap. III, p. 15.)

> "huvo de dar licencia breve *a la milicia de amores.*"
>
> (Cap. IV, p. 15.)

En la poesía renacentista, el tema procede de un verso de Petrarca en el *Canzoniere,* que no alude en modo alguno a la batalla amorosa:

> *e duro campo di bataglia il letto*
>
> (CCXXVI, p. 211.)

Imitado casi literalmente por el Tasso en la *Gerusalemme liberata,* lo aplicó por vez primera a la batalla de amor:

E dolce campo di bataglia il letto

(XV, 64.)

Boscán había ya imitado a Petrarca en su *Epístola a Don Diego de Mendoza* de sus *Obras* (Barcelona, 1543):

El campo que era de batalla, el lecho
ya es lecho para mi de paz durable.

Garcilaso lo tradujo literalmente en uno de sus sonetos publicados en la misma edición, y con el mismo sentido petrarquista:

Y duro campo de batalla el lecho

(Soneto XII, v. 8.)

Hurtado de Mendoza, en el Soneto IV de sus *Obras* (Madrid, 1610), anteriores a 1575, tampoco le da un significado erótico:

Mi alma es hecha campo de batalla,
Combaten el recelo y confianza.

(pág. 3.)

Gutierre de Cetina, en este pasaje de la *Sextina,* anterior a 1557, fecha hipotética de su muerte, sigue el modelo petrarquista:

El lecho siento de batalla el campo,
Que alegre solía ser, en cualquier bosque.

(t. I, p. 291.)

Barahona de Soto recuerda el verso de Petrarca en el siguiente pasaje de la Egloga II, anterior a 1595:

Del alma ilustre vieras despedido,
En dura peña cual en blando lecho.

(Egl. II, p. 803.)

Luis Martín, uno de los poetas de las *Flores de Poetas Ilustres* (Valladolid, 1605) de Espinosa, dió por vez primera una versión menos literal:

Mi triste cuerpo halla
En vez de lecho campo de batalla.

(pág. 48.)

Y el mismo Quevedo recordaba el verso de Petrarca en uno de sus sonetos:

y duro campo de batalla el lecho

(Soneto XXVIII, p. 51.)

En Góngora, por influjo del Tasso, el tema aparece en uno de sus primeros romances, escrito en 1587, que alude a la batalla amorosa:

Salid al campo señor
bañen mis ojos la cama
que ella me será también
sin vos campo de batalla.

(23, p. 56.)

La misma idea aparece de nuevo tres años después, recreada ya por el poeta en forma original, en la canción "Que de invidiosos montes levantados...", fechada en 1600, de claro sentido erótico:

sea el lecho de batalla campo blando

(388, p. 595.)

En su forma primitiva, la encontramos de nuevo en una canción gongorina escrita en 1602, que alude también a la guerra amorosa:

campo fué de batalla
y tálamo fué luego.

(389, p. 595.)

En 1607 aparece la *Vida del Patriarca San Josef* de Valdivielso. Uno de los pasajes de esta obra, que Góngora evidentemente conocía,

fué imitado por él literalmente, hasta el punto de hacer suyo el verso *cama de campo y campo de batalla,* que estamos estudiando:

En la cama de campo en que se halla
Campo lleno de espinas y de abrojos
Cama de campo y campo de batalla.

(XVIII, p. 212.)

En el *Orlando furioso* de Ariosto, describiendo el tálamo de Buggier y Bradamante, dispuesto para las guerras y paces de amor:

Posto avea *il genial letto fecondo*
In mezzo un padiglione amplo e capace
Il piú ricco, il piú ornato, il piú giocondo
Che giammai fosse o per guerra o per pace.

(XLVI, 77.)

En un soneto de Giambattista Marino, *Ad Errico Quarto di Francia,* publicado en la primera parte de las *Rime* (Venecia, 1602), aparece también el tema de la batalla de amor:

Sol teco armato, Amor trattando vada
fra notturni imenei guerra amorosa;
sí che bella nemica, ignuda sposa,
dolcemente traffitta in sen ti cada.
Sia campo il letto, e l'ostro ond'egli e cinto...

(pág. 296.)

El mismo tema aparece en la primera parte del *Quijote* de Cervantes (Madrid, 1605):

"y no por duro campo de batalla este lecho en que me acuestan, sino por cama blanda y tálamo dichoso."

(1.ª parte, cap. XLVI, p. 329.)

Y en el *Persiles y Sigismunda* (Madrid, 1617), ya posterior al *Polifemo:*

"Triunfó aquella noche la blanda paz dura guerra; volvióse el campo de batalla en tálamo de desposorios."

(III, cap. 17, p. 169.)

Véase la curiosa versión de Fray Diego de Hojeda en *La Cristíada* (Sevilla, 1611), probablemente por influjo de Valdivielso:

> ¿Es este, oh mundo, *el campo de batalla*
> Que me has para la muerte preparado,
> *Y la mullida cama y blando lecho*
> Para estos miembros virginales hecho?
>
> (Lib. XI, p. 484.)

Aplicados a un tema sacro y puestos en boca de Cristo, estos versos constituyen una sorprendente versión a lo divino del tema ovidiano y petrarquesco. Lo mismo puede decirse de la curiosa versión de las batallas de amor que aparece en el siguiente pasaje de la epopeya de Hojeda:

> Y aquestos, *en batallas deliciosas,*
> *solas victorias buscan amorosas.*
>
> (I, p. 409.)

Junto al verso ya citado de la canción *Que de invidiosos montes levantados,* la más bella y original versión del tema en la poesía gongorina aparece en los famosos versos de las *Soledades,* tan gratos a Verlaine:

> bien previno la hija de la espuma
> *a batallas de amor campo de pluma.*
>
> (Sol. I, vs. 1097-8.)

Posteriormente a la divulgación del *Polifemo,* el tema aparece en el *Orfeo en lengua castellana* de Juan Pérez de Montalbán (Madrid, 1624):

> y después de rendir con varios lazos
> *a batallas de amor* tantas vitorias,
> ocupa su lugar el dulce sueño.
>
> (Canto I, p. 44, vs. 18-20.)

El Conde de Villamediana, en la *Fábula de Europa,* publicada en sus *Obras* (Zaragoza, 1629), recuerda también a Góngora:

Y Venusta Diana, Venus alma,
Segun dan ya la fe de mi concepto,
Que el hijo suyo destas ondas nieto,
De plumas de sus alas aprestando
Esta a dulce batalla, campo blando.

(pág. 314.)

Soto de Rojas, en los *Fragmentos del Adonis* (Granada, 1652), recuerda todavía el tema ovidiano y petrarquista de las batallas de amor:

La senda que se encubre
Del presumido rústico arroyuelo
Entre dos hermosísimas murallas,
Campo que amor previno a sus batallas.

(Fragmento IIII, p. 461, vs. 17-20.)

8. cauto.— El cultismo *cauto,* "precavido, astuto, prudente", no figura en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611), ni en el *Vocabulario* de Nebrija (Salamanca, 1492), que registran, sin embargo, *cautela* y *cauteloso.* A pesar de esta exclusión, dicha voz es de uso corriente en la poesía española del siglo XVI, y aparece ya en el *Laberinto* de Juan de Mena:

el *cauto* maestro de toda su flota.

(163 f. p. 88.)

Lo encontramos ya en las *Obras* de Garcilaso (Barcelona, 1543), donde aparece por dos veces en la Egloga II:

Mercurio estaba, y Marte *cauto* y fiero.

(Eglo. II, v. 1292.)

El *cauto* italiano nota y mira.

(Egl. II, v. 1545.)

En la *Tragedia Policiana* (Toledo, 1547):

"El principio de todas las cosas se requiere *cauto*."
(Acto IV, p. 12 b.)

En la *Floresta de Varia Poesía* de Diego Ramírez Pagán (Valencia, 1562):

Y assí, *cauto*, mezclé con risa el llanto.
(t. I, p. 111.)

En la primera parte de *La Araucana* de Alonso de Ercilla (1569):

Y así los *cautos* bárbaros soldados.
(II, p. 11 a.)

En la segunda parte del mismo poema (Madrid, 1578):

Cauto, sagaz, solícito y mañoso.
(XVI, p. 65 b.)

Al *cauto* Millacauco había enviado.
(XVII, p. 66 a.)

Rengo, con gran destreza y *cauta* maña.
(XXIX, p. 110 b.)

En la tercera parte de *La Araucana* (Madrid, 1589):

Cauto, pronto, solícito y secreto.
(XXX, p. 113 a.)

Colócalo, sagaz y *cauto* viejo.
(XXXV, p. 128 a.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Cuando una espía *cauta* y diligente.
(V, p. 29 a.)

El *cauto* moro con ardid rehusa.

(X, p. 55 b.)

El Malaquí, de *cauto* comprehende.

(XV, p. 79 a.)

De *cauto* y señalado mensajero.

(XVIII, p. 98 a.)

La *cauta* vigilancia del piloto.

(XX, p. 106 b.)

En el *Cancionero* de López Maldonado (Madrid, 1586):

del *cauto* padre y de la madre ingrata.

(fol. 168.)

Barahona de Soto, en el Soneto XVII de sus *Poesías:*

Y de Ulises tan *cauto* cuan facundo.

(Son. XVII, p. 694.)

En una Egloga de Juan de Morales publicada en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa (Valladolid, 1605):

Del *cauto* lobo se asegura el toro.

(pág. 17 a.)

Ejemplos más que suficientes para evidenciar el definitivo arraigo de esta voz en la poesía española del siglo XVI anterior a 1613.

9. **garzón.**—En la poesía española del siglo XVI, *garzón,* que, como anota Covarrubias en el *Tesoro* (1611), "vale tanto como mancebo" (p. 629 b.), es, tanto como un galicismo, un italianismo introducido en España por la lectura de los poetas italianos. Aparece ya en Garcilaso, en la Egloga II (*Obras,* 1543):

Duerme *garzón* cansado y afligido.

(Egl. II, v. 100.)

En la *Tragedia Policiana* (Toledo, 1547):

> para castigar aquellos *garçones.*
>
> (Acto XII, p. 25 a.)

En la primera parte de *La Araucana* (1569):

> Y esgrímela el *garzón* sin mas fatiga.
>
> (IX, p. 39 a.)

Téngase en cuenta que Giambattista Marino, en uno de los sonetos poliféмicos de las *Rime* (Venecia, 1602), llama *garzón* a Acis:

> Sasso crudel, ch'al bel *garzon* tremante
> nel piú dolce morir la vita tolse.
>
> (Son. 24, p. 175.)

Pasaje que pudo influir inconscientemente en el ánimo del gran poeta cordobés para adoptar dicha voz en esta fábula.

OCTAVA XXXIII

El bulto vió, y haciéndole dormido,
librada en un pie toda sobre él pende,
—urbana al sueño, bárbara al mentido
retórico silencio que no entiende—:
no el ave reina así el fragoso nido
corona inmóvil, mientras no desciende
—rayo con plumas— al milano pollo,
que la eminencia abriga de un escollo.

(vs. 257-264.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"Vió Galatea el vulto de Acis, no el rostro, y creyendo que estaua dormido, se alargó a azechalle librada en vn pie solo, propia acción del que va a examinar con secreto alguna cosa; Cortés con el sueño porque no hazía ruido para que despertase Acis; pero bárbara, ignorante de aquel modo de hablar mudo, no atinando que podía significar auerle puesto aquella ofrenda, y dormirse, que parecía que el silencio que afectuaua el joven, le hablaua retórico razones que no entendía. Paróse pues, atenta al sueño, con más sosiego que el águila en su nido, quando no baxa furiosa sobre el milano, que aún no se ha soltado en el buelo, y está anidado sobre alguna peña, o escollo" (col. 229).

NOTAS

1. **El bulto vió, y haciéndole dormido,**
librada en un pie toda sobre él pende.—Salcedo Çoronel explica en los siguientes términos este pasaje:

> "*El bulto vió* / Todo aquello que haze cuerpo, y no se distingue lo que es, se llama bulto; desta propiedad se acordó D. L. para dezir que Galatea aunque vió a Acis, no distintamente.—*Y haziéndolo dormido* / Y creyendo que estava dormido. *Librada en un pie toda sobre él pende* / Remitido todo el peso del cuerpo en un pie, solo pende sobre él. Librar algunas vezes significa remitir con escritura, o cédula algún dinero, y aquí por translación lo que avemos dicho. Pender vale colgar."
>
> (fol. 370 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe, induciendo a confusión su arbitraria ortografía de *vulto* por *bulto:*

> "*El vulto vió, y haziéndolo dormido.* No vió Galatea el rostro de Acis, sino el *vulto* sólo: no haziendo distinción de facciones, sino viendo en confuso todo el cuerpo. Por esso dize D. L. Luis *vió,* no *miró* que esta diferencia ay entre *ver,* y *mirar.* Es ver acción de los ojos y al descuido, que aunque no queramos *vemos* una cosa. El *mirar* es acción de los ojos y el cuidado: y que nos cuesta atención para discernir lo que vemos. Assí Galatea *vió* el todo de Acis sin *mirar,* aun por menor, sus facciones. Claro da a entender D. L. esto en la *Estancia 36,* quando despues de aver visto a Acis dize *De sitio mejorada, atenta mira,* que anduvo en exámen de sus facciones... La locución de D. L. *Haziéndolo dormido,* es creyéndole dormido, *Librada en un pié toda, sobre él pende.* Alargando el cuerpo, y el un pie en vació, quedava librado todo el peso del cuerpo sobre el otro: desta postura misma pinta I. Barclayo *Lib. I. Argen.* al simulacro de Palas... La acción de *librarse* es alçar un pie, y quedarse igualmente sobre el otro."
>
> (Notas 1-2, cols. 229-230.)

Para mejor comprensión del pasaje gongorino, es preciso advertir que en el siglo XVI y XVII, *bulto* no significa solamente, como escribe

Covarrubias, "Todo aquello que haze cuerpo y no se distingue lo que es, como lo que uno lleva debaxo de la capa", sino que también se llama *bulto* una estatua yacente, y *figura de bulto* a cualquier talla o escultura. Véase lo que dice Covarrubias en el *Tesoro* (Madrid, 1611):

> "Bulto significa algunas vezes la efigie puesta sobre la sepultura de algún príncipe, y algunas vezes la mesma tumba cubierta. Figura de bulto, la que haze el entallador o escultor, por ser figura con cuerpo, a diferencia de la pintura que es en plano."
>
> (pág. 245 a.)

En la acepción corriente, aparece en un pasaje de *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor (Valencia, 1559), aludiendo al gracioso bulto de los pechos de una pastora dormida, escena cuya semejanza con el pasaje que estamos estudiando permitiría conjeturar un recuerdo por parte de Góngora:

> "vieron a un rincón un lecho, no de otra cosa sino de los ramos de aquellos salzes que en torno de la choça estavan y de la verde yerva que junto al estanque se criava. Encima de la qual vieron una pastora durmiendo... Tenía una saya azul clara, un jubón de una tela tan delicada que mostrava la perfición y compás del blanco pecho porque el sayuelo que del mismo color de la saya era, le tenía suelto de manera que aquel gracioso *bulto* se podía bien divisar."
>
> (lib. III, p. 132, r. 9-19.)

En el mismo sentido aparece usado en el siguiente pasaje de *El Pastor de Fílida* de Luis Gálvez de Montalvo (Madrid, 1582), en el que se describe una escena idéntica:

> "... y volviendo los ojos a la parte donde había salido, por entre la espesura de sus ramas vió *un bulto* que no determinó si de pastor o de pastora fuesse, y levantándose en pié, lo más quedo que pudo se fué acercando hasta llegar donde vido, el cuerpo en la tierra y en la mano la mexilla, una pastora, en tanto extremo hermosa, que si no hubiera visto la hermosura de Fílida, aquélla estimára por la primera del mundo."
>
> (Parte 5.ª, p. 450 a.)

En el sentido de estatua yacente o efigie sepulcral, se encuentra en la misma *Diana* de Montemayor, en el siguiente pasaje:

> "en torno de la capilla, avía algunos *bultos* de cavalleros, y damas, unos de metal, y otros de alabastro, otros de marmol jaspeado, y de otras diferentes materias. Mostravan estas figuras tan gran tristeza en el rostro que la pusieron en el coraçón de la hermosa Felismena y de todos los que el sepulcro veyan."
>
> (Lib. IV, p. 191-2.)

En la *Segunda Egloga Piscatoria* de la *Floresta de Varia Poesía* (Valencia, 1562) de Diego Ramírez Pagán:

> Del gran dolor que el coraçón le aprieta
> escrive junto al *bulto* allí esculpido.
>
> (t. II, p. 145.)

En el mismo sentido aparece usado en el *Cancionero* de López Maldonado (Madrid, 1586):

> no he menester Pirámide ni *bulto*.
>
> (Egl. II, fol. 162.)

Es, pues, evidente que Góngora, al decir que Galatea *el bulto vió,* juega con la semejanza del cuerpo de Acis, que, tendido sobre la hierba, fingía estar domido, con una estatua yacente o *bulto,* sin que esto excluya el uso de la acepción más corriente al mismo tiempo.

En cuanto al uso del cultismo *librar,* del latín *librare,* "poner en equilibrio", que en castellano de los siglos XVI y XVII adquiere el sentido de "remitir", "entregar", es evidente que Góngora recordaba o tenía a mano al redactar este pasaje el texto ovidiano de los *Fastos,* con la escena de Príapo y la ninfa Lotis, en la que el lascivo dios encuentra a la ninfa dormida en la floresta:

> Et jam finitim corpus *librabat* in herba:
> Illa tamen multi plena soporis erat.
>
> (Lib. I, vs. 429-30).

La reminiscencia aparece evidente en la utilización del cultismo *librar,* en su plena acepción latina.

En efecto, en el pasaje gongorino:

> y haciendole dormido
> *librada en un pie toda sobre él pende.*

Es evidente que *librada* tiene el sentido de "entregada, apoyada, sostenida, puesta en equilibrio", y, en consecuencia, Góngora quiere decir lo siguiente:

> "Y creyéndole dormido, sostenida toda ella en equilibrio sobre un pie, pende, se inclina, sobre Acis."

A esta reminiscencia clásica se sobrepone la imitación de uno de los pasajes más bellos de la *Gerusalemme* de Tasso, en que Rinaldo, dormido, provoca el amor de Armida:

> Ma quando in lui fissò lo sguardo, e vide
> Come placido in vista egli respira,
> E ne'begli occhi un dolce atto che ride,
> Ben che sian chiusi (or che fia s'ei li gira?),
> Pria s'arresta sospesa, e gli s'asside
> Poscia vicina, e placar sente ogn'ira
> Mentre il risguarda: *e'n su la vaga fronte*
> *Pende* omai sí, che par Narciso al fonte.
>
> (XIV, 66.)

Es casi seguro que Góngora se inspiró en la escena descrita por el Tasso en esta octava porque, más adelante, en la Octava XXXVII, es claramente perceptible otra reminiscencia del mismo pasaje de la *Gerusalemme* que acabamos de transcribir. La extraordinaria semejanza entre la escena descrita por el Tasso y la del *Polifemo* gongorino, y la actitud idéntica de Armida inclinada sobre el cuerpo de Rinaldo dormido y de Galatea pendiente del sueño de Acis, demuestran con toda evidencia que Góngora tuvo presente el episodio de la *Gerusalemme,* el cual tomó como modelo para describir una situación idéntica.

Esta identidad de situación y contenido, junto con una evidente reminiscencia formal: *e'n su la vaga fronte — pende = toda sobre él pende,* no impide que Góngora haya tenido también en cuenta otro episodio del mismo canto de la *Gerusalemme,* que describe una escena

muy parecida, aunque distinta, con uno de cuyos versos presenta una coincidencia absolutamente literal:

> *Sovra lui pende;* ed ei nel grembo molle
> Le posa il capo, e'l volto al volto atolle.
>
> (XVI, 18.)

Es significativa también la semejanza de situación y de estilo con un pasaje de la *Gerusalemme Liberata* del Tasso en que Armida contempla a Godofredo, a quien quiere cautivar:

> La donna in lui s'afissa, *e dal suo vólto*
> *Intenta pende,* e gli atti osserva e mira.
>
> (IV, 67.)

Góngora extrae, pues, de la escena ovidiana y del pasaje del Tasso su descripción morosa y sensual del encuentro de Acis y Galatea, que ofrece desde el punto de vista descriptivo todas las características de la composición pictórica, y desde el punto de vista psicológico, un fino análisis de la pasión súbita que se adentra en el alma de la ninfa. Nótese la curiosa actitud, de equilibrio barroco, el escorzo escultórico con que Galatea, librada sobre un pie, se inclina sobre el cuerpo de Acis. que cree dormido. Ejemplo típico de rebuscamiento barroco, y del prurito de novedad que inspira cualquier descripción gongorina. Escorzo aéreo, de una ingrávida esbeltez, y de una exquisita elegancia, no exenta de una honda complacencia sensual, llena de calladas sugerencias.

En cuanto al uso del cultismo *pender* (del lat. *pendo, is, dere, pependi, pensum,* pesar, gravitar) en el sentido de "estar colgada, suspendida o inclinada alguna cosa", aparece registrado ya en el *Tesoro* de Covarrubias de 1611, pero su empleo es muy anterior. Lo encontramos ya en la Egloga segunda de las *Obras* de Garcilaso (Barcelona, 1543):

> llegué a un barranco de muy gran altura...
> que *pende* sobre el agua, y su cimiento
> las ondas poco a poco le comieron.
>
> (Egl. II, vs. 542-544.)

Y en la segunda parte de *La Araucana* de don Alonso de Ercilla (Madrid, 1578), aunque en el sentido de "depender":

Mirad que del valor y espada vuestra
Hoy el gran peso y ser del mundo *pende*.

(XXIV, p. 90 b.)

2. urbana al sueño, bárbara al mentido retórico silencio de que no entiende.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

"*Urbana al sueño.* Cortés con el sueño, pues no quería des- *mentido / retórico silencio que no entiende /* Rústica, ignorante al retórico silencio, que no entiende. Aviendo dicho Urbana, y después retórico puso el opuesto, que es Bárbara. Este nombre fingieron los Griegos de la grossera pronunciación de los estrangeros, que procurando hablar la lengua Griega, la estragavan. Llamó retórico al silencio; porque en él explicava Acis los afectos del ánimo apassionado, persuadiendo mudamente a Galatea que le mirava; bien que ignorante de la cautela."

(fol. 370 v.-371.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"*Urbana al sueño.* Cortés con el sueño, pues no quería despertalle: bien lo da a entender en la estancia siguiente, assí:

Como la bella Ninfa compitiendo,
Con el garçón dormido en cortesía.

Urbano es cortés... Viene de *urbs,* cosa de ciudad populosa: porque políticamente se cree que solo vive la cortesía y *urbanidad* en las poblaciones grandes. *Bárbara al mentido, retórico silencio que no entiende.* Bárbara, ignorante del mudo lenguaje de Acis dormido. *Bárbara* es opuesto de *urbana,* allá significa cortesía aquí rudeza... En la Soledad I, D. L.:

Y Dulce Musa entre ellas (si consiente
Bárbaras el Parnasso moradoras.)

(Notas 3-4, cols. 230-231.)

La fuente clásica que Góngora recuerda o tiene presente parece ser un pasaje de los *Amores* de Ovidio:

Me specta, nutusque meos, *vultumque loquacem.*
(Lib. I, IV, 17.)

"Mírame y mira mis señas y mi rostro que habla."

Y también este otro pasaje:

Verba superciliis *sine voce loquentia dicam*
(Lib. I, IV, 19.)

"Diré con mis cejas palabras que hablarán sin voz."

En la poesía renacentista, el tema arranca del *Canzoniere* de Petrarca:

Amor s'è in lei con onestate aggiunto,
con beltà naturale abito adorno,
et un atto che parla con silenzio.
(CCXV, p. 204.)

Aparece también en un pasaje de la *Aminta* del Tasso, citado ya en su tiempo por Montaigne *(Essais,* lib. II, chap. XII) y que habla de la elocuencia del silencio:

E'l silenzio ancor suole
Aver prieghi e parole.
(Atto II, Coro vs. 450-451.)

Probablemente Góngora se ha inspirado en el siguiente pasaje de la *Gerusalemme liberata* del Tasso (1581):

E ciò che lingua esprimer ben non puote,
Muta eloquenza ne'suoi gesti espresse:
E celò sí sotto *mentito* aspetto
Il suo pensier, ch'altrui non diè sospetto.
(IV, 85.)

La fuente es casi segura, pues si la diferencia formal entre la *muta eloquenza* del Tasso y el *retórico silencio* de Acis podía suscitar muy serias dudas acerca de la posible dependencia del texto gongorino respecto a su modelo italiano, el adjetivo *mentito* que Góngora ha adoptado literalmente viene a confirmar decisivamente esta relación que había puesto ya de relieve la identidad de conceptos.

Estos versos de Góngora fueron imitados por Espinosa en la *Soledad del Duque de Medina Sidonia:*

> Céfiro dulce, con error florido
> *persuade en retórico idioma.*
>
> (pág. 124.)

Que imitó también los del Tasso:

> Habla en sus labios *elocuencia muda.*
>
> (pág. 125.)

El pasaje de Góngora fué imitado por Calderón en *La vida es sueño,* donde Rosaura responde a Clotaldo:

> *Respóndate retórico el silencio:*
> cuando tan torpe la razón se halla,
> mejor habla, señor, quien mejor calla.
>
> (II, VIII, vs. 1621-23.)

De esta expresión gongorina se burla un pasaje del *Comento burlesco de la canción del certamen del Pilar* del *Cancionero* de 1628:

> En orador silencio estava el santo;
> pero no digo bien, que siempre an sido
> mudo el silencio, el orador verboso.
>
> (vs. 52-54, p. 587.)

El sentido del pasaje gongorino es, pues, el siguiente:

> "Viendo el bulto de Acis recostado sobre la hierba, y creyéndole dormido, apoyada toda ella en equilibrio sobre un pie, pende o se inclina sobre él, cortés al sueño de Acis, pues no

quiere despertarle, y bárbara a su mentiroso y elocuente silencio, cuyo mudo lenguaje no comprende."

Es decir, Galatea era *urbana,* "cortés", para con Acis, puesto que respetaba su sueño; pero *bárbara,* "ignorante", respecto a su lenguaje mudo. Góngora, en este pasaje, usa el cultismo *bárbaro* en el sentido clásico de "extranjero", "el que habla una lengua distinta", e imita el famoso verso de Ovidio en las *Tristes,* hasta el punto de traducirlo casi literalmente. En efecto, es evidente que el verso ovidiano:

Barbarus hic ego sum, quia non intelligor ulli.
(Lib. V, X, 37.)

recuerda el verso de Góngora *bárbara... al silencio que no entiende.* Este usa *bárbaro* en el mismo sentido que Ovidio, y la expresión ovidiana *quia non intelligor ulli,* "porque nadie me entiende", parece haber inspirado el giro gongorino *que no entiende.*

3. **no el ave reina así el fragoso nido**
corona inmóvil, mientras no desciende
—rayo con plumas—al milano pollo,
que la eminencia abriga de un escollo.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguiente términos el sentido de este pasaje:

"*No el ave reyna* / El Aguila, Reyna de las aves.—*Assí el fragoso nido corona inmóbil* / Assí corona inmóbil el áspero nido. Dize inmóbil a aquella suspensión que vemos en el buelo del Aguila, o de otra qualquier ave rapante, quando atiende a la pressa que mira.—*Quando no deciende rayo con plumas* / Mientras rayo con plumas no deciende. Declara en este Hipérbole la presteza con que se cala el Aguila a la presa, tocando en esta alusión el modo con que pintavan los antiguos el rayo, que era una cruz en quatro partes dividida al modo de la de san Iuan, y cada braço se componía de tres puntas ondeadas, y en el medio donde concurrían todas, unas alas...—*Al milano pollo* / Contra el milano pollo. Milano es ave de rapiña, en latín se llama *miluius,* es cobarde, aunque a vezes se defiende con uñas, y pico de las aves de altanería, que son sus contrarias... *Que la eminencia abriga de*

un escollo / Que se abriga en el propio nido en la eminencia de un escollo: dixo antes fragoso nido, y declara en este verso que lo era por estar en la parte superior en un escollo: Escollo es roca puesta dentro del mar, o en su ribera, es voz Toscana *Scoglio*."

(fol. 371-372.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"*No el ave reyna.* Común es en toda la erudición Griega y Latina dar al águila el Imperio de las aves... *Assí el fragoso nido.* Esta frase usa D. L. en la *Soledad I. Por la fragosa cuerda del atajo* significa *aspereza,* y propiamente *despeñadero...* Viene bien poner D. L. el nido del Aguila en lo más *fragoso,* en lo más alto, y más inaccesible, pues allí pone el nido del águila Iob cap. 39... La razón de anidar en lugares tan remontados el águila da Aristóteles *Lib. 9, cap. 32, hist.* porque en su ausencia no se atreva a sus hijuelos sierpe venenosa, o animal nocivo. *Corona inmóbil.* Assiste sobre la punta de la roca, donde tiene el nido, aludiendo a la corona de la cabeça, que es la parte más eminente del hombre. Usó esta voz misma D. L. en la *Estancia 53,* y en la *Soledad I.* pintando el nido del águila se roça.

No lexos de un escollo coronado
De secos juncos, de calientes plumas.

Mientras no deciende rayo con plumas. De la misma frase se vale D. L. con el neblí, *Soled. 2.*

El neblí que relámpago su pluma,
Rayo su garra.

Yo en mi *Fénix. Harpón de pluma, quando no cometa:* pero aquí con propiedad mayor llama al aguila *rayo con plumas* por dos razones. La I. (dexando a parte la metáfora del rigor) porque el rayo deciende impensadamente, sin que aya para él prevención: y assí al mayor descuido del milano sucede la garra del águila. La 2. porque *rayo* y *águila* son sinónimos epítetos de valentía... Llamar por el esfuerço al aguila rayo, es galano dezir, pues por la valentía ganaron nombre de *rayos* los Scipiones... *Al milano pollo.* Mientras el águila no se cala a hazer presa en el milano, que aun no puede volar... *Que la eminencia abriga de un escollo.* La misma frase que *coronar el nido:* o se puede entender que estava abrigado y defendido en el nido labrado en el remate del escollo."

(Notas 5-11, cols. 231-234.)

El tema aparece ya en la *Eneida* de Virgilio:

Namque uolans rubra fuluos Iouis ales in aethra
litoreas agitabat auis turbamque sonantem
agminis aligeri, subito cum lapsus ad undas
cycnum excellentem pedibus rapit improbus uncis.

(Lib. XII, vs. 247-250.)

En la versión de Hernández de Velasco, que Góngora parece haber recordado, pues en ella aparece la idea que ha sugerido la metáfora *rayo de plumas:*

Fué, que una caudal Aguila bolando
Por el aire sereno perseguía
Un sonoro esquadrón, i espessa banda
De aves marinas, quando de repente
Lanzándose, qual rayo, al agua clara
Cogió la cruda con las corvas uñas
Un bello Cisne, i luego alzóse al aire.

(Lib. XII, p. 386-7, t. II.)

Todavía en la *Eneida* encontramos un símil idéntico, fuente directa de las abundantes imágenes de cetrería que aparecen en la poesía del Renacimiento:

quam facile accipiter saxo sacer ales ab alto
consequitur pennis sublimem in nube columbam
comprensamque tenet pedibusque euiscerat uncis;
tum cruor et uolsae labuntur ab aethere plumae.

(Lib. XI, vs. 721-4.)

En la versión de Hernández de Velasco:

Con la facilidad que el presto sacre,
Quando, tal vez, de la alta peña sube
Siguiendo a la paloma, que se le entra
Por las mui altas nubes, i allá la ase:
I asida, la apedaza, i desentraña
Con el agudo rostro, i corvas uñas,
Corre la sangre de la mísera ave:
Bajan las plumas del alto aire al suelo.

(Lib. XI, p. 329, t. II.)

Silio Itálico, en el siguiente pasaje *De Bello Punico:*

vel territa pennas
Conligit accipitrem carnens in nube columba.

(Lib. V, vs. 281-282.)

Símiles de este tipo son muy abundantes en la poesía renacentista. Véase en el *Orlando furioso* de Ariosto:

Como falcon che per ferir *discende,*
Cala e poggia in uno attimo, e tra via
Getta le mani, e lei smarrita prende.

(II, 38.)

Cosí il rapace nibbio furar suole
Il misero pulcin presso alla chioccia,
Che di sua inavvertenza poi si duole.

(II, 39.)

Come d'alto venendo aquila suole,
Ch'errar fra l'erbe visto abbia la biscia,
O che stia sopra un nudo sasso al Sole,
Dove le spoglie d'oro abella e liscia.

(X, 103.)

Come casca dal ciel falcon maniero,
Che levar veggia l'anitra o il colombo.

(II, 50.)

Qual buono astor che l'anitra o l'acceggia,
Starna o colombo o simil altro augello
Venirsi incontra di lontano veggia,
Leva la testa, e si fa lietto e bello.

(XXIV, 96.)

Come stormo d'augei, ch'in ripa a un stagno
Vola sicuro, e a sua pastura attende,
S'improvviso dal ciel falcon grifagno
Gli da nel mezzo, ed un ne batte o prende...

(XXV, 12.)

Come levar suol col falcato artiglio
Talvolta *la rapace aquila il pollo;*

(XXVII, 89.)

Juan Boscán, en la fábula de Hero y Leandro, en sus *Obras* (Barcelona, 1543):

Como suele pararse'l alondrilla,
En mitad del tendido y raso campo:
Quando el bravo alcotán sobre'lla mueve
Las alas, meneandolas al viento.

(fol. 82 v.)

En la segunda parte de *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1578):

Y como el levantado halcón lozano
Que yendo alta la garza, se atraviesa
El cobarde milano, y desde el cielo
Cala a la presa con furioso vuelo.

(XX, p. 76.)

En este otro pasaje de *La Araucana:*

Que como halcón *al pollo* o palomino,
Sin poderle valer los mas cercanos,
Le ahoga y despedaza entre las manos.

(XXV, p. 96 a.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Que no lleva mas priesa la saeta
Impelida del brazo poderoso,
Ni los neblís con mas ligero vuelo
La garza siguen que amonta al cielo.

(X, p. 52.)

Bien como cuando *el águila* atrevida
Sobreviene con vuelo denodado,
Se esparcen por el aire los halcones,
Soltando de las uñas las prisiones.

(XXIV, p. 134 b.)

Como en el alto roble el buitre espera
El fin de algún combate que inhumano
Trabaron entre sí una y otra fiera,
Y cuando crece aquel furor insano,
Tanto se huelga más la ave glotona,
Hasta que a los despojos no perdona.

(I, p. 8 a.)

En la *Primera parte de la Angélica* de Barahona de Soto (Granada, 1586):

A tal sazón *una Aguila* venia,
Fundada en su provecho, y su interesse
Tras una palomilla, por prendella,
Y viose un gran halcón en contra della.
Subieron por el ayre peleando
Las dos rapazes aves, y ferozes,
Con los corvados picos trabajando,
Y con las uñas asperas, y atrozes,
Y libre la paloma fué temblando;
Despues se oyeron las turbadas bozes,
En que vencido el *Aguila* y cansada
Cayo en el sueño muerta, degollada.

(Canto Sexto, fol. 109 v.)

Y este otro símil, característico de la poesía renacentista:

Qual aguila real, que al fin del cielo
Se abate, por mil sacres combatida,
Y no pudiendo mas, encoge el buelo,
Del pico, y uñas, y valor, se olvida,
Y rindese por una y otra vanda,
A lo que su cruel fortuna manda.

(Canto Undécimo, fol. 229.)

En el *Arauco domado* de Pedro de Oña (Lima, 1596):

Cual águila, que azores dan asalto,
Ligera da una punta y otra punta,
Así tan rauda sube y rauda baja,
Tratándola los vientos como paja.

(IV, p. 368 b.)

Y también:

> *Cual águila caudal,* que desde el cielo,
> En viendo al ballenato dar en tierra,
> Prestísima con él en punta cierra,
> Dejando roto el aire con su vuelo,
> Y dando con las alas por el suelo
> Encima dél se arroja y dél se afierra.
>
> (VII, p. 389 b.)

Y en este otro pasaje del mismo poema:

> Jamás por esos aires delicados
> *Un águila caudal* y azor ligero
> Se dejan ir las alas tan tendidas,
> El corvo pico y garras encogidas.
>
> (XIX, p. 454 b.)

En *La Cristíada* de Fray Diego de Hojeda (Sevilla, 1611):

> Tal sacude la pluma y va ligera
> *El aguila* mirando al sol mas vivo
> Y *los polluelos* su veloz carrera
> Admiran y su vista y cuello altivo.
>
> (X, p. 479 b.)

La bellísima metáfora *rayo con plumas* fué imitada por Lope de Vega en el relato poliféemico de *La Circe* (Madrid, 1624):

> El vuelo vences de la limpia garza
> cuando baja el azor, *rayo de pluma.*
>
> (Canto II, p. 228.)

Y todo el pasaje recordado por Lope en *La Desdicha por la Honra* (*La Circe, con otras rimas y prosas,* Madrid, 1624):

> "*No suele descender milano,* las pardas alas extendidas, el pico prevenido y las manos abiertas, con más velocidad y furia *a los miserables pollos,* que se alejaron de las plumas de su madre, como la capitana de Felisardo a la tartana de Silvia."
>
> (pág. 384.)

El Conde de Rebolledo recuerda también este pasaje en las *Selvas Dánicas* (Copenhague, 1655):

Es otro lienzo de mayor pendencia
teatro, contra *robador Milano,*
si no canto tirano,
que de lejos insidia
de unos labancos pollos la inocencia.

(Selva II, p. 485, t. II.)

Y también en estos versos:

Cautelosa en la pluma el pico emboza,
cuya buyda punta
vuelve al Nebli, que el fraude no barrunta
y sobre ella se arroja
con la velocidad que ardiente rayo.

(Selva II, 6, II, p. 487.)

Pedro Soto de Rojas, en el siguiente pasaje de *Los Rayos del Faetón* (Barcelona, 1639), recordaba la metáfora muy próxima de las *Soledades*, ya citada por Pellicer: *El neblí, que relámpago su pluma, / rayo su garra... (Sol. II,* 745-6):

Relámpago de pluma, Halcón volante,
Que espaldas calentó de pingue presa,
Torció el encuentro, o se passó delante
(Si Aguila oyó) sin competir la empresa.

(Rayo Luziente, 116 p. 328.)

4. **fragoso.**— Según Pellicer en las *Lecciones Solemnes:*

"Esta voz se le huyó a Covarrubias... usóla S. Adamo... pero el P. I. Luis de la Cerda... dize que es voz *bárbara* reprendiendo al Santo. En la Latinidad *bárbaro* es lo que no es de aquella lengua: pero no ay en la erudición Latina voz tan Latina como *fragosa;* y no es de la media edad, sino de la primera, y la más antigua, pues la usó Lucrecio li. 2. aun anterior a Virgilio, *Mollia, lenta, fragosa.* Valerio Flaco *lib. 2. Arg. Fragosa vada.* Quintiliano lib. 9. cap. 4. *Fragosa oratio.*"

(Nota 6, col. 231.)

Pese a la afimación de Pellicer, el cultismo *fragosa* figura en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611), en los siguientes términos:

> "*Fragosa.* Sierra, la áspera y quebrada con valles y montes; del nombre latino *fragosus, a, m*... Fragosa, cosa áspera de piedras."
>
> (p. 605 b-606 a.)

En lengua castellana, es un cultismo antiguo, que aparece ya en la más famosa serranilla del Marqués de Santillana:

por tierra *fragosa*
perdí la carrera,
do ví la vaquera
de la Finojosa.

(V, 9-12, p. 235.)

Se encuentra en un pasaje de las *Obras* de Garcilaso (Barcelona, 1543), en la Egloga III:

embravecido en la *fragosa* sierra.

(Egl. III, 330.)

En la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569):

Por el *fragoso* monte levantado.

(IV, p. 21 b.)

Atravesando la *fragosa* sierra.

(XIII, p. 54 a.)

Y en la segunda parte de *La Araucana* (Madrid, 1578), siempre aplicado a la sierra, al monte o a los cerros:

Que la *fragosa* sierra le amparaba.

(XXII, p. 84 b.)

Y el alto monte Cáucaso *fragoso*.

(XXVI, p. 102 a.)

Y aunque el *fragoso* cerro era derecho.

(XXIX, p. 108 a.)

Ves la *fragosa* sierra de Capira.

(XXVII, p. 103 b.)

Aparece también en la *Egloga Venatoria* de Fernando de Herrera, publicada en la edición de *Algunas obras* (Sevilla, 1582):

Baxa dessa *fragosa* i alta cumbre...

(v. 2561.)

5 **eminencia.**— El cultismo *eminencia*, "altura o elevación del terreno", no figura en el *Tesoro* de Covarrubias de 1611 ni aparece consignado por Dámaso Alonso en su lista de "algunos cultismos gongorinos anteriores a la "Soledad Primera", y no existentes en esta" (pp. 77-79); ni entre los *Vocablos cultos de la "Soledad Primera"*. Por un descuido imperdonable, que se repite con excesiva frecuencia, no está consignada esta voz en el *Vocabulario de las obras de Don Luis de Góngora* (Madrid, 1930), de Bernardo Alemany y Selfa. Con anterioridad a 1613, en que aparece en el *Polifemo* gongorino, podemos señalar su empleo en *La Austríada* del jurado cordobés Juan Rufo (Madrid, 1584), gran introductor de cultismos después de Herrera:

Mirada deste sitio la *eminencia*.

(IV, p. 23 b.)

Que en la *eminencia* estaban emboscados.

(VII, p. 39 a.)

En la mayor altura y *eminencia*.

(XVI, p. 82 b.)

Antes de 1578, fecha de su trágica muerte en la batalla de Alcázarquivir, lo había empleado ya el Capitán Francisco de Aldana en las *Octavas dirigidas al Rey Don Felipe nuestro Señor* que figuran en el primer volumen de *Todas las obras* (Madrid, 1593):

Dificultad de sitio en *eminencia*.

(tomo I, p. 27.)

OCTAVA XXXIV

como la Ninfa bella —compitiendo
con el garzón dormido en cortesía—
no sólo para, mas el dulce estruendo
de el lento arroyo enmudecer querría.
A pesar luego de las ramas, viendo
colorido el bosquejo que ya había
en su imaginación Cupido hecho,
con el pincel que le clavó su pecho.

(vs. 265-272.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"Sale pendiente de la passada esta estancia, prosiguiendo la comparación de la águila. No yaze tan inmóbil en su nido la águila quando no infesta las aues; como la Ninfa viendo dormido a Acis: que no sólo se detuuo, pero quisiera que callase el arroyo compitiendo con Acis en cortesía, y aun excediéndole: pues si Acis quando la vió dormida ,no trató de enfrenar el arroyo, antes lauándose y beuiendo, hizo ruido para que despertasse Galatea: ella compitiendo en comedimiento con él, no sólo se quedó inmóbil, pero quisiera enmudecer las ondas lentas del arroyo. Luego vió a pesar de las ramas colorido el bosquejo. Vió el rostro que ella auía imaginado tendría" (cols. 234-235).

NOTAS

1. como la Ninfa bella —compitiendo
con el garzón dormido en cortesía.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

> "*Como la Ninfa bella — compitiendo / con el garzón dormido en cortesía—* / Como la bella ninfa compitiendo en cortesía con el garçon dormido. Auia Acis venerado el sueño de Galatea; no queriendo interrumpirle; y agora dize nuestro Poeta, que Galatea competia con el en cortesía, no osando despertarle con el rumor que podía hazer, llegando inconsiderada donde estaua dormido."
>
> (fol. 372-372 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

> "*Como la Ninfa bella compitiendo con el garçon dormido en cortesia, no solo para.* / Compitiendo Galatea con la cortesía de Acis en auer dado culto a su deidad, y venerado su sueño, no solo se paró, pero deseaua hazer mas diligencias para guardalla el sueño: dizelas luego."
>
> (Nota 1, col. 235.)

2. no sólo para, mas el dulce estruendo
de el lento arroyo enmudecer querría.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* aclara en los siguientes términos el sentido de este pasaje:

> "No solamente se detiene... Pero quisiera enmudecer el dulce estruendo del arroyo pereçoso. Lento del nombre Latino, *lentus,* que significa tardio, y pereçoso."
>
> (fol. 372 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* explica por su parte:

> "*Mas el dulce estruendo del lento arroyo enmudecer querria.* / Las diligencias que deseaua hazer eran enmudecer el estruendo

dulce del arroyo. Aqui le vence en cortesia, que Acis, aumentó el ruido lauandose, y Galatea desea detenelle... La frase del *lento arroyo* la vsa D. L. *Soled. 1. Del perezoso arroyo el passo lento:* y la repite *en la Canc. 4. Al Betis que entre juncias va dormido.*"

(Nota 2, col. 235.)

Una situación idéntica aparece en la escena ovidiana de los *Fastos*. en que Príapo contempla embebecido el sueño de la ninfa Lotis y procura que no suene el soplo de su propio aliento:

Ipsa sui flatus ne sonet aura, cavet.

(Lib. I, v. 428.)

En el *Orlando furioso* de Ariosto, Angélica acecha en silencio, mientras Sacripante solloza y gime su lamentación de amor:

Tema e speranza il dubbio cor le scuote:
E di quella avventura il fine attende,
Né pur d'un sol sospir l'aria percuote.

(I, 39.)

Es corriente en la poesía clásica y renacentista aludir al suave murmullo del agua de un arroyo en las descripciones de paisaje.

Así Ovidio, en los *Fastos:*

Defluit incerto lapidosus murmure rivus:
Saepe, sed exiguis haustibus, inde bibes.

(Lib. III, 273-4.)

Así Ariosto, en el *Orlando furioso:*

Murmuranti ruscelli e cheti laghi
Di limpidezza vincono i cristalli.

(XXXIV, 50.)

Francisco de Figueroa, en la Egloga *Tirsi:*

Ni olor suave de diversas flores,
ni dulce murmurar de clara fuente.

(pág. 79.)

Juan de la Cueva, en la *Egloga de Alción, Constino y Poeta:*

> Sagrado Betis, que *con dulce estruendo*
> vas regando esta selva deleitosa.
>
> (p. 353 Sedano.)

Fray Diego de Hojeda, en *La Cristíada:*

> Que ni del agua sorda *el ronco estruendo*
> El sueño profundísimo les templa.
>
> (III, 426 a.)

La alusión al *lento arroyo* parece inspirada en los siguientes versos del mismo poema:

> *Del* espantado *arroyo el lento paso,*
> Del aire mudo al proceder secreto.
>
> (II, 418 b.)

3. A pesar luego de las ramas, viendo
colorido el bosquejo que ya había
en su imaginación Cupido hecho,
con el pincel que le clavó su pecho.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica minuciosamente el sentido de este pasaje:

> "*A pesar lvego de las ramas, viendo / colorido el bosqvexo* / Viendo luego a pesar de las ramas de los mirtos colorido el bosquexo. Dixo antes, que auia bosquexado pinzel suave en su fantasia el dueño de la ofrenda, y guardando propiedad, dize agora, que vio colorido el bosquexo, esto es perfeta la pintura que auia bosquexado. Colorir, es dar colores a la pintura.—*Que ya avia / en sv imaginacion Cvpido hecho* / Que ya Cupido auia hecho en su imaginacion. Lo mismo es imaginacion, que fantasia, y por no repetir dos vezes vna diccion, auiendo dicho antes en el mismo concepto fantasia, dixo agora imaginacion.—*Con el pincel que la clavó sv pecho* / Llama pinzel al harpon que dixo antes auia guardado en el pecho de Galatea; porque deste golpe se originó el formar el objeto desseado."
>
> (fol. 372 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte con no menor prolijidad:

> "*A pesar luego de las ramas, viendo colorido el bosquejo.* / Viendo ya, a pesar de las ramas que se lo impedían, al que se le auia figurado en la imaginacion. Dixo arriba, que el amor le auia bosquejado el semblante de Acis con la saeta en el pecho, que es auer hecho el primer diseño de la pintura, el dibujo: aora repite que vio aquel bosquejo colorido, vio a Acis como le auia imaginado, perfeta ya la pintura. *Colorir* es vestir de colores aquel diseño o rasgos primeros del dibujo que hazen los Pintores... *En su imaginacion Cupido hecho* / Algo tocamos *en la estancia 32.* de la imaginacion, fantasia, o idea, que son sinonomos, donde me remiti a este lugar... *Con el pincel que la clauó su pecho* / Imitacion de Tibulo *lib. 2. el 4. in me tela manent, manet & puerilis imago.* / Dexó clauado el pincel en el pecho de Galatea para memoria de que el fue el que hizo aquella pintura, como los grandes artifices que inscriuen en las pinturas insignes su nombre."
>
> (Notas 3-5, cols. 235-239.)

Góngora repite aquí nuevamente la imagen del pincel de Amor, procedente también de Balbuena, pero de este otro pasaje del *Siglo de Oro en las Selvas de Erífile* (Madrid, 1608):

> Selvas, aqueste es un rasguño dado
> de aquel hermoso sol *que en mis entrañas*
> *Amor con su pincel dejó esculpido;*
> Mas son sus perfecciones tan estrañas,
> que hay del original a este traslado
> *lo que de mi pincel al de Cupido.*
>
> (Egloga VI, p. 129.)

El tema, de origen petrarquista, aparece ya en el Soneto LVII de las *Rime* del Chariteo (Nápoles, 1506):

> Poi che negli occhi il cor chiaro si vede,
> *Et dentro il cor la vostra imagin vera,*
> *Sculpta da man d'Amor,* perfetta, intera
> Da la siderea fronte al bianco piede.
>
> (p. 82, vs. 1-4.)

Es muy frecuente en el *Orlando furioso* de Ariosto:

Conosce ella Brunel come lo vede,
Di cui la forma avea sculpita in mente.
(III, 76.)

Ma la beltá di lei, ch'Amor vi sculse,
Di memoria pero non se gli tolse.
(XLIII, 34.)

Amor n'e causa, *che nel cor m'ha impresso*
La forma tua cosi leggiadra e bella.
(XLV, 32.)

Deh avesse Amor cosí *nei pensier miei*
Ii tuo pensier, *come ci ha il viso, sculto!*
(XLV, 33.)

Non avete a temer ch'in forma nuova
Intagliare il mio cor mai piu si possa:
Si l'immagine vostra si ritrova
Sculpita in lui, ch'esser non puo rimossa.
(XLIV, 65.)

Aparece también en el Soneto XXXII de Gutierre de Cetina:

Tal en mi alma vuestra hermosura
Ha esculpido el amor cual en vos era.
(tomo I, p. 35.)

En el Soneto CXLV del mismo poeta sevillano:

Mi alma se verá que de otro fuego
Arda jamás, ni que se borra un punto
La imagen que ya en ella está esculpida.
(p. 133, t. I.)

El mismo, en la Epístola II:

Apenas bastará la sepultura
A despintar la imagen excelente
Que en mi alma imprimió tu hermosura.
(p. 13, vs. 58-60, t. II.

Fernando de Herrera, en las *Rimas Inéditas* (1678):

> *Tu esculpiste (admitiendo la belleza*
> *mis ojos) en el pecho su figura.*
>
> (Canción VIII, vs. 145-7, p. 187.)

En la *Angélica* de Barahona de Soto (Granada, 1586):

> No pude mas suffrir el fuego grave,
> *Que de su ymagen se encendio en mi pecho,*
> Mediante Amor que en todo entiende, y save,
> Y abríle el coraçon a mi despecho.
>
> (Canto Quarto, fol. 62 v.)

En las *Rime* de Marino (Venecia, 1602), soneto *Priega Amore, che l'aiuti a scrivere della sua Donna:*

> Del petto mio nela piu nobil parte
> *Scolpir sapesti Amor* con l'aureo strale
> Quella forma leggiadra, ed immortale...
>
> (*Rime Amorose,* p. 2.)

En uno de los sonetos del *Curioso Impertinente,* en la primera parte del *Quijote* de Cervantes (Madrid, 1605):

> Y allí verse podrá en mi pecho abierto
> *Como tu hermoso rostro está esculpido.*
>
> (I, cap. 34, p. 225.)

Pedro Soto de Rojas, en el *Desengaño de Amor en Rimas* (Madrid, 1623):

> *En la parte más tierna de mi pecho,*
> *Pintaste Amor,* la forma más hermosa,
> Que el mundo vió con sangre lastimosa,
> *Con pungente pincel* de metal hecho.
>
> (Soneto 2, p. 35.)

OCTAVA XXXV

De sitio mejorada, atenta mira,
en la disposición robusta, aquello
que, si por lo suave no la admira,
es fuerza que la admire por lo bello.
De el casi tramontado Sol aspira,
a los confusos rayos, su cabello;
flores su bozo es, cuyas colores,
como duerme la luz, niegan las flores.

(vs. 273-280.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"Viendo el rostro que auía imaginado, se mejoró de sitio, se puso en parte donde con más comodidad pudiese mirarle. Pinta en esta estancia D. L. todas las facciones de Acis, los ojos, cabello, boço, y boca. Lo primero en que Galatea reparó, fué en la boca de Acis. Esta era la que auía de admirar a Galatea por lo hermoso, ya que lo suaue no la admiraua, pues no la besaua. El cabello era dorado oscuro, o rubio castaño: el boço compara a las flores, que no se podía diuisar qué color tenían, por estar dormido Acis" (col. 240).

NOTAS

1. **De sitio mejorada, atenta mira,**
en la disposición robusta, aquello
que, si por lo suave no la admira,
es fuerza que la admire por lo bello.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe con extremado laconismo:

> "*De sitio mejorada.* / Acercándose más Galatea. *Atenta mira..* / Mira atentamente. *En la disposición robusta.* / En la robusta hermosura del rostro de Acis. Yo entiendo assí este lugar, y que imitó a Ovid. en el 12. de sus Metam. donde descriviendo la belleza de Cilaro dize:
>
> —*Gratus in ore vigor.*
>
> *Que si por lo suave no la admira* / La boca, que si no la admira hablando suavemente. *Es fuerza que la admire por lo Bello.*"
>
> (fol. 373.)

Por su parte, Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* explica en los siguientes términos este pasaje:

> "*De sitio mejorada, atenta mira en la disposición robusta.* Para mirar con más comodidad, mudó sitio Galatea, y desde allí con atención vió entre lo robusto del semblante la boca de Acis. Era fuerça que siendo Acis caçador, fuese robusto... *Aquello, que si por lo suave no la admira, es fuerça que la admire por lo bello.* Usa desta perífrase para dezir, que vió *la boca,* que la avia de admirar por su hermosura, ya que no por la suavidad, pues no la tocava, o la escuchava: que de ambos modos puede entenderse la suavidad, o por el tacto, o la eloquencia."
>
> (Notas 1-2, cols. 240-241.)

Creo absolutamente arbitraria la interpretación de los comentaristas, iniciada por Salcedo y repetida por Pellicer, cuando afirman que Góngora se refiere en este pasaje a la boca de Acis. No existe razón alguna para entender dicho pasaje de este modo, máxime te-

niendo en cuenta que el cultismo *disposición,* usado por Góngora en estos versos y que procede del latín *dispositio,* "colocación, distribución", repartimiento ordenado", se usa ya corrientemente en el siglo XVI haciendo referencia a la constitución física de una persona, a la armoniosa proporción de los miembros del cuerpo humano. Sebastián de Covarrubias, en el *Tesoro* (Madrid, 1611), enumera las diversas acepciones de esta voz, diciendo: "Disposición, colocación, aptitud, determinación. Dispuesto, determinado, de buen talante, de buena estatura" (p. 477 b. voz *disponer).* Y el *Diccionario* de la Real Academia Española registra dicha acepción en estos términos: "Disposición, continente, constitución de la persona". El uso de la palabra *disposición* en este sentido, refiriéndose a la conformación física, a la distribución armoniosa de la figura humana, es vulgar en la literatura española del siglo XVI, en la que podrían aducirse innumerables ejemplos. Véanse algunos, tomados al azar, de *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor (Valencia, 1559):

> "salió una pastora de tan grande hermosura y *disposición* que los que la vieron quedaron admirados.
>
> (Lib. II, p. 89-90.)

> "alabándole mucho mi hermosura y *disposición.*"
>
> (Lib. II, p. 118.)

> *disposición* gentil, rostro hermoso,
> cabellos de oro, cuello delicado.
>
> (Lib. IV, p. 189, vs. 11-12.)

Y, finalmente:

> "llegó a la choça, un pastor de muy gentil *disposición* y arte..."
>
> (Lib. VI, p. 259.)

De todo cuanto antecede, y de la nueva lectura del texto gongorino, se deduce claramente que el gran poeta cordobés, al decir:

> De sitio mejorada, atenta mira,
> *en la disposición robusta,* aquello
> que, si por lo suave no la admira,
> es fuerza que la admire por lo bello.

no se refiere en modo alguno a la robusta disposición de la boca del mancebo, sino de su cuerpo y miembros. El sentido del pasaje será, pues, el siguiente:

> "Mejorada de sitio —acercándose más—, mira atentamente la robusta constitución del cuerpo de Acis, que si no despierta su admiración por la suavidad de los miembros, robustos como es propio de la belleza varonil, no puede por menos de admirarla por lo bello de sus armoniosas proporciones."

Al redactar este pasaje, Góngora tal vez tuvo presente la escena del *Orlando furioso* de Ariosto en la que Angélica se siente presa de amor por Medoro al contemplar su belleza:

> Poi vistone i costumi e la beltade,
> Roder si sentì il cor d'ascosa lima;
> Roder si sentì il core, e a poco a poco
> Tutto infiammato d'amoroso fuoco.
>
> (XIX, 26.)

2. **De el casi tramontado Sol aspira, a los confusos rayos, su cabello.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado*, escribe:

> "Su cabello aspira a igualar los confusos rayos del Sol casi puesto. Dixo confusos a los rayos del Sol: porque al ponerse están indistinctos. Parece que en esta Metáfora declara, que el color del cabello de Acis era castaño."
>
> (fol. 373.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes*, escribe por su parte:

> "Eran los cabellos de Acis de la color del Sol, quando se va a poner, *dorado oscuro*, o *castaño claro*... Este color es el que llaman *flavo*, alabadíssimo en los Héroes de la Antiguedad, como con autoridad de todos los Clásicos Griegos y Latinos... y assi D. L. para pintar a Acis con cabello más hermoso, le da éste, que era tan estimado de los Antiguos."
>
> (Nota 3, cols. 241-242.)

Virgilio, en la *Eneida,* describe a Latino con la frente ceñida por doce rayos de oro, símbolo de su antepasado el Sol:

> cui tempora circum
> aurati bis sex radii fulgentia cingunt,
> Solis aui specimen.
>
> (Lib. XII, vs. 162-3.)

En la traducción de Gregorio Hernández de Velasco (Amberes, 1557):

> su Real Corona
> Eran doce preciosos rayos de oro
> De vivo resplandor, blasón i insignia,
> Con que mostrava ser el Sol su abuelo.
>
> (Lib. XII, p. 375, t. II.)

Ya en el *Canzoniere* de Petrarca se describen los cabellos de Laura como más bellos que el oro y que el sol:

> Da'piú belli occhi e dal piú chiaro viso
> che mai splendesse *e da'più bei capelli*
> *che facean l'oro e'l sol parer men belli.*
>
> (CCCXLVIII, p. 314.)

Lo mismo hace Boiardo, en los *Amorum libri:*

> *E l'altro Sol vedemo invidioso*
> *De'capei d'oro* e del vermiglio volto.
>
> (Lib. III, CLVII, p. 107.)

El identificar los cabellos rubios de la amada con los rayos del sol es una metáfora corriente en la poesía renacentista. Inicialmente aparece en *La Diana* de Jorge de Montemayor, que a partir de la edición de Valladolid, 1561, intercala en el texto la *Historia de Abindarráez y de la hermosa Jarifa.* En unos versos intercalados en esta historia se lee:

> *o rayos de aquel sol que no cabellos,*
> o cristalina cara, y blanca frente.
>
> (Lib. IV, p. 212 r.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584), describiendo la belleza de un mancebo, muerto en plena juventud:

Era su cara de color de rosa;
El sol en sus cabellos se mostraba.

(IX, p. 46 b.)

Quevedo, en su romance *Fábula de Dafne y Apolo,* publicado en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa Valladolid, 1605), describiendo los cabellos de Dafne:

De la rubia cabellera
que floreció tantos mayos,
antes que se convirtiera,
hebras tomó el Sol por rayos,
con que hoy alumbra la esfera.

(pág. 5 a.)

En la *Vida del Patriarca San Josef,* de Valdivielso (Toledo, 1607):

Cual, con mano tan fiera como blanca
Del oro, de quien hurta al sol los rayos,
Las hebras rubias sin piedad arranca.

(XIX, p. 215 b.)

En el *Siglo de Oro* de Balbuena (Madrid, 1608):

Al oro, que llovía su cabeza,
la luz con que el sol baña tierra y cielo
Comparada es tinieblas y pobreza.

(Egloga IX, p. 193.)

3. **tramontado.**—Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* explica en los siguientes términos este vocablo:

"Passo agora a la voz *tramontado,* que se le huyó a N. Tesorero de la lengua Castellana D. Sebastián de Covarrubias, que es propio del Sol quando se pone: lo mismo que *trans montes esse,* y de ai *transmontanus,* el que habita detrás de los montes."

(Nota 3, col. 245.)

En realidad es un italianismo muy corriente en la poesía española de los siglos XVI y XVII, en la que penetra por influjo de Petrarca, que lo emplea en los siguientes pasajes del *Canzoniere:*

e nanzi l'alba
puommi arichir dal *tramontar del sole!*

(XXII, p. 17.)

Se'l sol levarsi sguardo,
sento il lume apparir che m'innamora;
se *tramontarsi* al tardo
parmel veder quando si volge altrove
lassando tenebroso onde si move.

(CXXVII, p. 131.)

Aparece también en Boccaccio, en *Il Ninfale Fiesolano:*

Ma poi, veggendo che giá tutte'l sole
Era *tramonto* e chè'l cielo stellate
Già si facea...

(Oct. 37, p. 428.)

En el *Orlando furioso* de Ariosto:

E qui ti ve, 'prima *che'l Sol tramonte...*

(XLVI, 105.)

El Brocense, en sus *Anotaciones* a las obras de Garcilaso, señala este pasaje de *La Arcadia* de Sannazaro (Nápoles, 1504):

"Era già per *tramontare* del Sole, tutto l'Occidente sparso di mille varietà di nuvoli, quali violati, etc."

(Nota 113, p. 196.)

De este pasaje proceden los versos de la *Egloga I* de Garcilaso *(Obras,* 1543):

si mirando las nubes coloradas,
al *tramontar del sol* bordadas de oro.

(vs. 411-412.)

Por influjo de Garcilaso y de los poetas italianos aparece en la segunda parte de *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1578):

Al *tramontar del sol* llegó al estado
Do recibido fué con alegría.

(XVII, p. 66 b.)

Asimismo en la tercera parte del poema (Madrid, 1589):

Pero a la cuarta *al tramontar del dia*
Se nos huyó la temerosa guía.

(XXXV, p. 130 b.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Allá por donde Céfiro respira
El almo *Febo había tramontado.*

(III, p. 19 a.)

... y así, después que *Apolo*
Trasmontó, el scita se salvó, y no sólo.

(XV, p. 79 b.)

Tramonta en esto el sol por Oceano,
la noche se levanta de la tierra.

(IV, p. 22 b.)

Para llegar al pueblo reprimido
El Duque *antes que Febo trasmontase.*

(XV, p. 78 a.)

En la *Egloga de las Hamadriades* de Barahona de Soto:

El rojo Apolo entonces *trasmontado*
Sembró de varias nubes el Poniente.

(Ed. I, p. 719.)

Sin embargo, Barahona de Soto, en la *Epístola II a Gregorio Silvestre,*

se burla del uso de esta palabra, incluyéndola en una parodia de la afectación poética:

> Decir, por la mañana, *entonces cuando*
> *El gran cochero que en las ondas mora*
> *Va del Paropamiso trasmontando.*
>
> (II, p. 705.)

Pedro de Oña, en el *Arauco domado* (Lima, 1596):

> Y recogido aquí después que Delo
> Tendió los vivos rayos de su lumbre,
> Habiendo *tramontado* la alta cumbre,
> Que de robusto Altante sirve al cielo.
>
> (VIII, p. 393 a.)

> Titán, *al tramontarse,* lo saluda,
> Tornando sus arenas de oro fino.
>
> (V, p. 374 a.)

Lope de Vega, en el *Laurel de Apolo* (Madrid, 1630):

> mientras *el claro sol no se trasmonta...*
>
> (Silva V, p. 248.)

Juan de Piña, en los *Casos prodigiosos* (Madrid, 1628), escribe:

> "Volvieron a proseguir al *trasmontar* del sol (como dice Sannazaro) el viaje."
>
> (pág. 116.)

Es curioso hacer notar que Garcilaso sustituye este vocablo italiano por *trastornarse,* con el significado de *trasponerse* el sol:

> Los rayos ya del sol se *trastornaban,*
> escondiendo su luz al mundo cara,
> tras altos montes...
>
> (Egl. III, 273-275.)

Barahona de Soto, en la Egloga III, por influjo del poeta toledano:

Cuál con sencillo rostro y pecho tierno,
Al levantar del sol o al *trastornarse...*

(Egl. III, p. 819.)

4. **flores su bozo es, cuyas colores, como duerme la luz, niegan las flores.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

"Su bozo es parecido a las flores Nemesiano en la Egl. 2.

...Quoties mollissima tango
Ora manu primique sequor floris
Nescius, & gracili digitos lanugine fallo.

Y poco después:

—Etenim sit flore iuuentae
Induimus ultus; ut in arbore saepe notaui
Caerula sub tenui lucere Cydonia lana.

"*Cuias colores / como duerme la luz niegan las flores.*—Cuyas colores no se distinguen, como duerme la luz de sus ojos. Válese desta Metáfora de la luz, y de las flores para significar que era tan poco el bozo de Acis, que no se podía conocer estando dormido, de la suerte que faltando la luz del Sol, no se diferencian las colores de las flores."

(fol 373-373 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"*Flores su boço es... Cuyos colores, como duerme la luz niegan las flores.* Todo este lugar trasladó en la Soledad I... Toma la metáfora de que las flores quando el sol duerme, o se pone, se encogen hasta que amanece, y no muestran el color que tienen, assí Acis dormido, no permitía que se viesse la color del boço: o era tan poco el boço de Acis, que no se distinguía estando dormido."

(Nota 5, col. 246.)

Como señaló ya certeramente Díaz de Ribas en sus *Discursos apologéticos* inéditos, y Pellicer en las *Lecciones Solemnes,* la imagen se encuentra ya en la *Eneida* de Virgilio, quien habla del bozo como de la primera flor de la juventud:

Tum mihi prima genas uestibat flore iuuentas.

(VIII, 160.)

Hernández de Velasco, en su versión del citado pasaje de la *Eneida* (Amberes, 1557), traduce muy libremente:

Yo estaba entonces en verde edad lozano,
Ya el primer vello el rostro me cubría.

(Lib. VIII, p. 451.)

En este otro pasaje de la *Eneida* se alude también al bozo de la primera juventud:

ora puer prima signans intonsa iuuenta.

(Lib. IX, v. 181.)

Un blando vello ya le comenzaba
A señalar el claro, i liso rostro.

(Lib. IX, p. 29.)

Aunque la alusión al incipiente bozo de Acis se encuentra en Ovidio, en el libro XIII de las *Metamorfosis:*

Signarat teneras dubia lanugine malas

(XIII, 754.)

Que dice así en la versión de los *Metamorphoseos* por el Doctor Antonio Pérez Sigler (Burgos, 1609):

tendría diez y seys años *cuando el bello*
rostro, le fué adornando el rubio vello.

(Libro décimotercio, fol. 345 v.)

Claudiano, en el *Panegírico por el sexto consulado de Honorio,* recordando a Virgilio, habla de las mejillas en flor:

Conspicuas tum flore genas, diademate crinem.
(v. 560.)

El mismo tema aparece en el *Panegírico por el cuarto consulado de Honorio:*

lanugine nondum
Vernabant vultus, nec adhuc per colla fluebant
Moturae convexa comae.
(vs. 199-201.)

Y en el *Epitalamio de Palladio y Celerina,* describiendo al dios Himeneo:

Dulce micant oculi: niveas infecerat igni
Solque pudorque genas: dubiam lanuginis umbram
Caesaries intonsa tegit.
(vs. 41-43.)

Silio Itálico, en *De Bello Púnico,* alude a las flores del bozo:

Inde, ubi flore novo pubescet firmior aetas
(Lib. III, v. 84.)

Boiardo, en el *Orlando Innamorato,* habla de las plumas de la barba:

Le piume della barba a ponto ha messe:
Chi sì, chi no direbbe che le avesse.
(Lib. II, XV, 44.)

Imagen que encontramos también en la *Gerusalemme Liberata* de Torquato Tasso (Parma, 1581):

Molle piuma del mento appena usciva.
(I, 60.)

En la cual aparece una directa imitación virgiliana:

A cui non anco la stagion novella
Il bel mento spargea de'primi fiori
(IX, 81.)

Además del Tasso, Góngora tenía tal vez presente un pasaje de las *Polifemeide* de Marino, publicadas en las *Rime* (Venecia, 1602):

E, se non mi dipinge e nón m'infiora
rosa e giglio la guancia, avorio ed ostro.

(Soneto 4, p. 165.)

Gabriello Chiabrera, en su *Baptista,* según señala Pedro Díaz de Ribas:

che di pel cospersi
non havea i labbri giovenetti ancora
E di fulgide rose el volto infiora.

(Díaz de Ribas, fol. 200.)

En el *Arauco domado,* de Pedro de Oña (Lima, 1596):

El vello de oro puro le apuntaba
Con suma perfección y gracia puesto,
Y el aguileño, rojo y blanco gesto
Envuelto en fina púrpura mostraba.

(V, p. 378 b.)

Francisco de Medrano, en la Oda IV, *A Felipe III entrando en Salamanca,* publicada en la Segunda parte del *Romancero General y Flor de diversa poesía* de Miguel de Madrigal (Valladolid, 1605):

Mas aunque la florida adolescencia
A duras penas tus mexillas cubre,
Y esparce en ellas sus primeras flores...

(p. 315, vs. 16-18, t. II.)

Adolfo de Castro, siguiendo la edición de *Varias Poesías* de Medrano (Palermo, 1617), publica esta diferente lección:

Y si bien la florida adolescencia
Tus mejillas, adulta, apenas cubre,
Y en ellas vierte sus primeras flores...

(pág. 345 b.)

Aparece también en la *Soledad primera,* en un pasaje señalado ya por Pellicer:

cuyo cabello intonso dulcemente
niega el vello que el vulto ha colorido
El vello, flores de su primavera,
y rayos el cabello de su frente.

(vs. 776-9.)

Posteriormente al *Polifemo,* lo encontramos en *La Andrómeda* de Lope (Madrid, 1621):

ya el bozo los corales guarnecía
con hilos de oro el joven generoso.

(pág. 168.)

En el *Orfeo de lengua castellana* de Pérez de Montalbán (Madrid, 1624):

Apenas guarnecían hilos de oro
el coral superior, como se muestra
línea en marfil, si bien para decoro
señala en flor la primavera nuestra.

(Canto I, p. 24, vs. 16-19.)

En la *Fábula de Leandro y Ero* de Gabriel Bocángel, publicada en sus *Rimas y prosas* (Madrid, 1627):

Vive en su rostro Primavera amiga
y, en el dorado campo de su labio,
el bozo en forma de dorada espiga
de agudo acero no sufrió el agravio.

(Octava XVIII.)

OCTAVA XXXVI

(En la rústica greña yace oculto
el áspid de el intonso prado ameno,
antes que de el peinado jardín culto
en el lascivo, regalado seno.)
En lo viril desata de su vulto
lo más dulce el Amor de su veneno:
bébelo Galatea, y da otro paso,
por apurarle la ponzoña al vaso.

(vs. 281-288.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"No afemina D. Luís a Acis, aunque le pinta tan hermoso, antes le haze rusticamente bello, airoso sin afectación, galán con descuido; y para esto dize, que primero se esconde el áspid en el desaliño del campo, que en lo afectado de los jardines como si dixera, más enamora lo robusto de Acis, caçador, que lo afeminado de los cortesanos, que afectan con el cuidado ser bien visto. Luego lo explica más. Que en lo viril del rostro de Acis, en lo desgreñado, en el sudor embuelto en poluo, allá oculta lo más dulce de su veneno el amor. Beuiólo Galatea, miróle, acercose más para mirarle más, para acabar de beuer más veneno; para enamorarse del todo" (cols. 246-247).

NOTAS

1. **En la rústica greña yace oculto**
el áspid del intonso prado ameno.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe lacónicamente:

> "En la rustica greña del intonso prado ameno yaze oculto el Aspid."
>
> (fol. 373 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* comenta con mayor prolijidad:

> "Algunos explican este lugar diciendo que el amor, entendido por el aspid, se halla mejor en los campos que en las Cortes, pero es mal sentido, pues de las razones de arriba y de las siguientes se colige que habla de lo robusto del rostro de Acis, dando a entender que más enamora lo robusto que lo afeminado."
>
> (Nota 1, col. 247.)

Alusiones a la serpiente escondida entre la hierba aparecen en las *Geórgicas,* hablando de la fábula de Eurídice y Orfeo:

> Illa quidem, dum te fugeret per flumina praeceps,
> Immanem ante pedes hydrum moritura puella
> Servantem ripas alta nom vidit in herba.
>
> (Lib. IV, 456-58.)

Pasaje que tradujo prosaica y literalmente Diego López en su versión de *Las Obras* de Virgilio (Valladolid, 1601):

> "Entretanto que ella presurosa huyesse de tí por las orillas del río, muchacha aviendo de morir, no vió delante de sus pies la cruel serpiente, que ocupava las orillas del río en la yerva alta."
>
> (Lib. IV, p. 104.)

En la Egloga III de las *Bucólicas,* citada ya por Pellicer:

> Qui legitis flores et humi nascentia fraga
> Frigidus, o pueri, fugite hinc, *latet anguis in herba.*
>
> (vs. 92-93.)

Que dice así en la versión clásica de Fray Luis de León:

> Los que robáis el prado floreciente,
> huid, huid ligeros, *que se asconde*
> *debajo de la yerva la serpiente.*
>
> (tomo I, p. 288.)

El tema aparece también en las *Metamorfosis* de Ovidio, en la fábula de Esaco y Hespéride:

> *Ecce latens herba coluber* fugientis adunco.
> Dente pedem strinxit...
>
> (Lib. XI, 775-6.)

Que aparece en esta forma en la versión castellana de Pedro Sánchez de Viana (Valladolid, 1589):

> Y mientras va huyendo diligente...
> *entre la hierba estaba una serpiente*
> que la picó en un pie...
>
> (Lib. XI, t. II, p. 140.)

Procedente del pasaje virgiliano *Latet anguis in herba,* el tema es clásico en toda la poesía del Renacimiento a partir del *Inferno* de Dante:

> *che è occulto come in erba l'angue*
>
> (VII, 84.)

Petrarca, en el *Canzoniere,* influye decisivamente para su divulgación en toda la poesía renacentista:

> Questa vita terrena è *quasi un prato*
> *che'l serpente tra'fiori e l'erba giace.*
>
> (XCIX, p. 100.)

El tema figura, como es lógico, en el *Orfeo* de Angelo Poliziano:

Una serpe tra fior nascosa, ed erba
(Act. III, p. 53.)

Procedente del *Orfeo* de Poliziano, aparece en Garcilaso *(Obras,* 1543):

De la pequeña sierpe ponzoñosa
entre la hierba y flores escondida.
(Egl. III, v. 131-2.)

En la Egloga I de las *Rhythmas* de Camoens (Lisboa, 1595):

Nâo ves mora a serpe venenosa
Entre as flores do fresco e verde prado?
(Egl. I, vs. 1-2, p. 3.)

En las *Rime* de Torquato Tasso:

Come in bel prato tra'fiorètti e l'erba
Giace sovente angue maligno ascoso.
(XXXVII, vs. 9-10.)

En la *Gerusalemme Liberata* (Parma, 1581), a mi entender modelo que ha influído decisivamente en el pasaje gongorino, el Tasso aplica la misma imagen describiendo la fascinadora belleza de Armida:

Ma il chiaro umor, che di sí spesse stille
Le belle gote e'l seno adorno rende,
Opra effetto di foco, *il qual in mille*
Petti serpe celato, e vi s'apprende.
(IV, 76.)

En el famoso soneto de las *Rime, Quel labbro che le rose han colorito,* tan maravillosamente imitado por Góngora, aparece la misma idea clásica:

Amanti, alcun non sia cotanto ardito,
Ch'osi appressarsi *ove tra fiore e fiore*
Si stà qual angue ad attoscarvi il core...
(Rime di vario argomento, XII.

Góngora, al igual que el Tasso, funde la creencia antigua de que el veneno de las serpientes procedía de las hierbas venenosas de que se alimentaban, y juega con la doble alusión al veneno de la serpiente y al veneno del Amor.

También aparece en la *Aminta* del Tasso, hablando del Amor:

E gl'inganni e la frode
Sotto quel riso asconde,
Come serpente tra fioretti e fronde.

(Epílogo, vs. 107-109)

El tema aparecía ya en los *Amorum libri* del Boiardo, aludiendo al rostro de la amada:

Non avia visto a guardia del tesoro
Fra l'erbe il frigido angue.

(Lib. II, LXXXII, p. 56.)

Y en este otro pasaje de la misma obra:

Uno angue ascoso sta tra l'erbe e'fiori,
Che il verde dosso al prato rassumiglia.

(Lib. III, CLXXIX, p. 119.)

En la poesía castellana renacentista, aparece ya en la *Canción V* de Hurtado de Mendoza:

Sin ver que cautamente
Andaba entre las flores la serpiente.

(pág. 45.)

Gutierre de Cetina, en el Soneto LV, íntegramente consagrado al tema:

Cual doncella hermosa y delicada
Que en verde prado está de flores lleno,
El ánimo del mal de amor ajeno,
Tejiendo una guirnalda descuidada;
Estando en su labor toda ocupada,

Fría serpiente se le entró en el seno,
Y apenas se apercibe del veneno
Que en el alma se siente atravesada.
Descuidada se andaba el alma mía,
Recreándose sola entre las flores
Que en el prado de amor había cogido,
Cuando turbarse vió la fantasía,
Y entrar helado entre el ardor de amores
Un áspide celoso en el sentido.

(tomo I, p. 53-54.)

En la Oda XIII, *Las Sirenas a Cherinto,* de Fray Luis de León:

Retira el pié, *que asconde*
sierpe mortal el prado, aunque florido
los ojos roba...

(vs. 11-13.)

En un *Madrigal* de Barahona de Soto, aludiendo a la belleza de su dama:

Dentro escondió de un parecer divino,
Para hacerme guerra,
Un áspid terrible,
Cruel y venenoso,
Bien más que lo posible.

(II, p. 681.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Mas dentro vive un alma criminosa
Como el áspide a la sombra de la rosa.

(XIV, 75.)

En las *Rime* de Marino (Venezia, 1602) se alude también en un soneto a la serpiente escondida entre las flores del seno o del rostro de la amada, pasaje que puede haber influído en el texto de Góngora:

parte con globi d'or sen gía *serpente*
tra'flori, or del bel seno or del bel volto.

(IV, p. 77.)

Francisco de Medrano, en la Oda XXXIV, *A Fernando de Soria:*

Entre suave; y ¡como empece
La ponzoña encubierta
De su tan breve duración, y puerta
La alma huye! *Así víbora engañosa*
Ofende envuelta en rosa.

(pág. 359 a.)

La primera elaboración del tema en la obra de Góngora aparece en un soneto de 1582:

¡Oh ponzoñosa víbora escondida
del verde prado en oloroso seño!

(227, p. 462.)

Imitación del siguiente soneto de las *Rime* de Sannazaro, notada ya por Salcedo Coronel en las *Obras de Góngora comentadas:*

O serpente nascosto in dolce seno
Di lieti fior, che mie speranze hai morte.

(II, p. 438.)

En el soneto de Góngora imitado del Tasso, ya citado y escrito en 1584:

Amor está, de su veneno armado
cual entre flor y flor sierpe escondida.

(238, p. 468.)

En otro soneto gongorino del mismo año 1584:

hurtó de verde prado, que escondida
víbora regalada en su verdura.

(239, p. 469.)

Sobre todo, es típico de Góngora la alusión al tema para pintar la herida del Amor. Véase un soneto que data de 1603:

Entre las violetas fuí herido
de el áspid que hoy entre los lilios mora.

(274, p. 486.)

Alusión que posteriormente al *Polifemo* aparece en la *Soledad I:*

> Y en la sombra no mas de la azucena
> —que del clavel procura acompañada,
> imitar en la bella labradora
> el templado color de la que adora—
> víbora pisa tal el pensamiento...
>
> (vs. 750-754.)

2, intonso.—Según Pellicer, en las *Lecciones Solemnes:*

> "Llama *intonso* al prado lleno de yerva, no *cultivado,* que parece que vive en su desaliño."
>
> (Nota 1, col. 247.)

Salcedo Coronel comenta por su parte:

> "Intonso es nombre Latino, *intonsus,* vale lo mismo que *non tonsus,* que en nuestro idioma significa, no trasquilado."
>
> (fol. 373 v.)

Locución citada por Pedro Díaz de Ribas en sus *Discursos apologéticos por el estilo del Polyphemo y Soledades:*

> "72.—*intonso prado.*—No oculto, con ierbas desiguales."
>
> (fol. 205 v.)

Díaz de Ribas cita también este pasaje de la *Eneida:*

> consurgunt geminae quercus *intonsaque* caelo
> attollunt *capita* et sublimi uertice nutant.
>
> (IX, 681-2.)

Virgilio, en las *Bucólicas,* habla de los montes intonsos:

> Ipsi laetitia voces ad sidera jactant
> *Intonsi montes...*
>
> (Egl. V, 62-63.)

Virgilio, en la *Eneida,* lo usa refiriéndose a las mejillas de Euríalo: estaban *intonsas,* pues todavía no se había cortado el primer bozo:

ora puer prima signans *intonsa* iuuenta.
(Lib. IX, 181.)

Tibulo, en una de sus Elegías, hablando de la intonsa cabellera del dios Febo:

Intonsi crines, longa ceruice fluebant.
(Lib. III, IV, 27.)

Fuente casi segura de los versos de Garcilaso en la Egloga II, que veremos luego.

También Claudiano, en el *Epitalamio de Paladio y Celerina,* alude a una intonsa cabellera:

... dubiam lanuginis umbram
Caesaries intonsa tegit.
(vs. 42-43.)

El uso de este vocablo es rarísimo en castellano en el siglo XVI. Se encuentra, desde luego, en Garcilaso:

con ligera corrida iba con ellas,
cual luna con estrellas, el mancebo
intonso y rubio Febo...
(Egloga II, 1286-8.)

Pero ni Gregorio Hernández de Velasco en su versión clásica de la *Eneida* ni Fray Luis de León en su traducción de las *Bucólicas* de Virgilio lo emplean al traducir los pasajes antes citados. Aparece en el *Quijote* de Cervantes, pero su uso es muy restringido y rarísimo antes de Góngora, que lo emplea también en la *Soledad I:*

cuyo cabello *intonso* dulcemente
niega el vello que el vulto ha colorido.
(Sol. I, 776-7.)

Y en el siguiente pasaje del *Panegírico al Duque de Lerma* (1617), siempre refiriéndose a un mancebo:

> No después mucho lazos texió iguales
> de Calíope el hijo *intonso* al bello
> garzón augusto...
>
> (vs. 105-107.)

3. **prado ameno.**— El cultismo *ameno,* registrado ya en el *Vocabulario* de Nebrija (Salamanca, 1492) y en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611), es de uso vulgar en España en el siglo XVI.

Por influjo de Virgilio, en la *Eneida:*

> deuenere locos laetos et *amoena uirecta*
> fortunatorum nemorum sedesque beatas.
>
> (Lib. VI, 638-639.)

En la versión de Gregorio Hernández de Velasco (Amberes, 1557):

> Siguiendo su camino en fin llegaron
> A los lugares dulces, i *vergeles*
> *Amenos,* de los bosques gloriosos,
> Albergos, i moradas de los buenos.
>
> (Lib. VI, p. 299.)

Garcilaso, en sus *Obras* (Barcelona, 1543):

> la cabeza sacó, y *el prado ameno.*
>
> (Egl. III, 71.)

> venir por un espeso bosque *ameno.*
>
> (Egl. II, 1463.)

> Cerca del Tajo en soledad *amena.*
>
> (Egl. III, 57.)

En *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor (Valencia, 1559):

> "y el valle *ameno*"
>
> (Lib. I, p. 312 a.)

"Mas cuando tan *ameno* y fresco valle."

(Lib. II, p. 325 a.)

O alta sierra, *ameno* y fresco valle.

(Lib. II, p. 325 a.)

a este valle umbroso y *ameno.*

(Lib. II, p. 334 a.)

En la primera parte de *La Araucana* de Alonso de Ercilla (1569):

cercado de una *amena* y gran floresta.

(III, p. 16 a.)

En la segunda parte de *La Araucana* (Madrid, 1578):

Por la ribera del Danubio *amena.*

(XVIII, p. 71 b.)

Fernando de Herrera, en la Canción V, de *Algunas Obras* (Sevilla, 1582):

con ámbar oloròso i flores lleno.
dulce despojo *ameno*
del revestido prado.

(Can. V, vs. 2223-5, p. 121.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

El *ameno* contorno de Sevilla.

(IV, p. 22 a.)

Aquella tierra *amena* y deleitosa.

(XIX, p. 104 a.)

4. **antes que de el peinado jardín culto**
en el lascivo regalado seno.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos el sentido de este pasaje:

"Antes que en el blando y regalado seno del peynado jardin culto. Quiso dezir en esta sentencia que el Aspid antes se halla

entre la yerva del rustico prado, que en el regalado seno del jardín curioso, y deleitable: y assi el Amor Aspid riguroso, se oculta en aquella soledad antes que en la culta estança de los regalados jardines. Acordóse del Aspid, para compararlo al amor, porque assí como la herida de aquel es incurable, de la misma suerte la del amor no se puede medicinar." (fol. 353 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"Continua la metáfora con propiedad; dize a la yerba *seno,* aludiendo a la propiedad del aspid, de estar en el seno y dar la muerte al que le alberga."

(Nota 2, cols. 247-8.)

Según Pellicer, "*peinado* es el contrario aquí de intonso".

Peinado, en el sentido de "liso, escarpado", es de uso frecuente en la poesía del siglo XVI.

Es típico de Ercilla en *La Araucana* (1569):

Por ser *peinado* en torno el alto cerro.

(V, p. 22 b.)

Que el cerro era *peinado* y muy derecho.

(XX, p. 76 a.)

Aparece también en el *Arauco domado* de Pedro de Oña (Lima, 1596), hablando de una loma:

Por otra el ser altísima y *peinada*
La fortifica, guarda y asegura.

(IV, p. 371 a.)

Y en este otro pasaje del mismo poema:

Se fué su paso a paso retrayendo
Hacia donde la cuesta era *peinado.*

(VI, p. 384 a.)

En todos estos casos puede significar "liso" o bien "escarpado". En las *Soledades* aparece varias veces:

> cuando cerca de aquel *peinado* escollo
> hervir las olas vió templadamente.
>
> (II, vs. 500-501.)

Según Salcedo Coronel, en la *Soledad II comentada,* refiriéndose a los versos citados:

> "peinado escollo dixo, por labrado y liso... Es término en la guerra muy ordinario peinar por allanar, o alisar alguna cosa."
>
> (fol. 261 v.)

En este otro pasaje de la *Soledad II:*

> la escuadra descendía presurosa
> por el *peinado* cerro a la campaña.
>
> (II, vs. 826-827.)

Y en la *Comedia Venatoria:*

> de aquel *peinado* cerro en la ladera.
>
> (v. 119, p. 937.)

Soto de Rojas, en la *Fábula de la Naya* del *Desengaño de Amor en Rimas* (Madrid, 1623), lo emplea en el mismo sentido:

> Partió la greña de obras no *peinada.*
>
> (p. 134, v. 14.)

Es preciso tener en cuenta, sin embargo, que en este pasaje del *Polifemo* que estamos estudiando, *peinado* tiene el sentido de "aderezado, arreglado, pulido", es decir, alisado y compuesto por la mano del hombre", que Góngora contrapone a la rústica greña, a la enmarañada espesura del *intonso prado ameno,* jamás hollado por el cultivo del hombre. Al propio tiempo, este pasaje está aducido por el poeta

a guisa de comparación, como señala certeramente Salcedo Coronel, aludiendo al Amor simbolizado en el áspid. El sentido completo del pasaje será, pues, el siguiente:

> "De igual modo que el áspid antes yace oculto en la rústica greña del intonso prado ameno, que en el lascivo y regalado seno de un jardín cultivado y pulido, así el Amor yace escondido en la rústica greña de los cabellos de Acis, greña del intonso prado ameno de sus mejillas, cuyo bozo es como las flores."

Creo que este sentido, no percibido por los comentaristas, explica perfectamente el símil usado por Góngora en este pasaje y relaciona además su alusión aparentemente arbitraria a la *rústica greña* y al *intonso prado* donde yace oculto el Amor, con los versos de la octava anterior en los que ha descrito los cabellos y el bozo de Acis. Téngase en cuenta, además, que el adjetivo *intonso,* "no cortado", se aplica las más de las veces al bozo o al cabello en la poesía grecolatina, como puede verse en la nota correspondiente. Y que de los múltiples ejemplos citados se deduce que Góngora ha utilizado sistemáticamente la comparación del traicionero poder del Amor con el veneno de un áspid que acecha escondido entre las flores. De ahí la complicada sucesión de metáforas que Góngora ha encadenado en este pasaje. Si el bozo de Acis es parecido a las flores, sus mejillas serán un intonso prado ameno, dentro de cuya rústica greña yace oculto el Amor, como yace escondido el áspid entre las flores.

5. **jardín culto.**—Aunque el cultismo *culto* en el sentido de "cultivado" es de origen latino y procede del participio del verbo *colo, is, ere,* "cultivar", ha contribuído poderosamente a su adopción por parte de Góngora el influjo de los poetas italianos.

Virgilio, en las *Bucólicas,* usa el sustantivo *cultus* aplicado a la tierra. *Nullo cultu,* sin ningún cultivo:

> At tibi prima, puer, *nullo* munuscula *cultu,*
> Errantes hederas passim cum baccare tellus.
>
> (Egl. IV, 18-19.)

Fray Luis de León, en su versión de este pasaje, traduce *nullo cultu* por "inculto":

este primero don *inculto* y puro
el campo te presenta de su grado.
Ya te presenta el campo el bien seguro
baccar, la verde yedra trepadora.

(Egl. IV, t. I, p. 293.)

Ovidio, en los *Fastos,* alude ya a un jardín muy cultivado:

Hortus odoratis suberat *cultissimus* herbis,
Sectus humus rivo leno sonantis aquae.

(Lib. II, 703-4.)

Y también en los *Fastos* al suelo cultivado:

Grata domus Cereri; multas ibi possidet urbes;
in quibus est *culto* fertilis Henna *solo.*

(Lib. IV, 421-422.)

En el sentido de "cultivado" aparece reiteradamente en el *Orlando furioso* de Ariosto:

Un *culto* monticel del manco lato
Le difende il calor del mezzogiorno.

(II, 34.)

Culte pianure e delicati colli,
Chiare acque, ombrose ripe e prati molli.

(VI, 80.)

Quella, or per terren *culto,* or per foresta,
A gran giornate e in gran fretta la guida.

(XIII, 54.)

Era un'ampla campagna che giacea
Tutta scoperta agli apollinei raggi.
Quivi nè allôr nè mirto si vedea,
Nè cipressi nè frassini nè faggi;
Ma nuda ghiara, e qualche umil virgulto,
Non mai da marra o mai da vomer *culto.*

(XXV, 96.)

En el mismo sentido lo emplea Torquato Tasso, en la *Gerusalemme Liberata* (Parma, 1581):

> Stimi (sí misto el *culto* è co'l negletto)
> Sol naturali e gli ornamenti e i siti.
> Di natura arte par, che per diletto
> L'imitatrice sua scherzando imíti.
>
> (XVI, 10.)

Góngora, en la *Soledad II:*

> *De jardín culto* así en fingida gruta,
> salteó al labrador pluvia improvisa.
>
> (Sol. II, vs. 222-223.)

Y también:

> Que deja de ser monte
> por ser *culta* floresta.
>
> (Sol. II, vs. 693-694.)

La expresión *jardín culto* es recordada por el Conde de Villamediana en la *Fábula de Europa* de sus *Obras* (Zaragoza, 1629):

> Libando rosas ingeniosa abeja
> Que en el despojo aun prodiga no dexa
> El *jardin culto* en opresion marchita.
>
> (pág. 293.)

El Conde de Rebolledo, *Selvas Dánicas* (Copenhague, 1655):

> las *cultas* alamedas
> a palestra reducen.
>
> (Selvas II, t. II, p. 492.)

6. **En lo viril desata de su vulto**
lo más dulce el Amor de su veneno:
bébelo Galatea y da otro paso,
por apurarle la ponzoña al vaso.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica minuciosamente el sentido de este pasaje:

"En lo magnánimo, en lo fuerte de su vulto desata el amor

lo más dulce de su veneno. Viril. Latine *virilis, e,* vale cosa perteneciente a varón, por translación magnánimo, y fuerte: este afecto imitó D. L. de Ovid. en la Epíst.[ola] 4. de Fedra a Hipólito:

> *Sint procul a nobis iuuenes ut femina compti.*
> *Fine coli modico forma uirilis amat.*
>
> [Heroidas, IV, 75-6.]

Desatar el veneno dixo aludiendo a lo que se acostumbra, quando alguna cosa densa con otra líquida se deslíe, y haze potable. Veneno se llama en Latín, *venenum*... Es nombre genérico, y se toma en buena, y mala parte... Pero aquí por lo que se refiere en esta misma estança, lo tomó en mala parte nuestro Poeta, dixo lo más dulce, porque los principios del amor son dulces, por el desseo, y la esperança... *Bévelo Galatea* / Virgilio en el li. I, de sus Aeneid. dize de Dido:

> *—Longumque bibebat amorem.*

Donat, en el Eunuch. de Ter.[encio] escrive que el amor es cierto veneno oculto; y assí aludiendo a esto, dixo Virgilio, que bevía Dido un grande amor; y don Luis, imitándole, que Galatea beve el veneno.—*Y da otro paso / por apurarle la ponzoña al vaso* / Y da otro passo, acercándose a Acis por apurarle la ponçoña al vaso. Esto es, por bever en el rostro de Acis todo el veneno que avía desatado el Amor en él... Ponçoña es qualquier género de veneno; díxose assí *a pugendo,* porque punça el coraçón. Bien a dado a entender nuestro Poeta, que el principio del Amor, es la vista, y que con la admiración, y contemplación se aumenta."

(fol. 375-375 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* comenta por su parte:

"*En lo viril desata de su vulto lo más dulce el amor de su veneno.* Aquí acaba de explicar lo del áspid, que más enamora lo robusto con el descuido, que lo afeminado con la afectación... *Bévelo Galatea* con los ojos. Miróle Galatea. Este afecto de bever con los ojos el amor, es de Virgil. *lib. I. Æn.* que dize assí de Fenisa, *Infelix Dido longumque bibebat amorem... Y da otro passo, por apurarle la ponçona al vaso.* Galano dezir, que se acercó más para enamorarse del todo. *Apurar* es en latín *haurire,* bever hasta no dexar gota... Aquel *dar otro passo* de Galatea le ilustraria yo con una ceremonia de los que en la Antiguedad

tomavan veneno, que para que obrasse con más facilidad, mayor presteza, y menos tormento, se passeavan: assí Galatea para que obrasse con más facilidad el veneno, dió otro passo."

(Notas 3-5, cols. 248-253.)

Como señala certeramente Pellicer, el tema del veneno de Amor en la poesía clásica y renacentista procede de Virgilio en la *Eneida*, en un pasaje famoso en el que Venus recomienda al Amor que, bajo la apariencia de Ascanio, inyecte su veneno a la reina Dido:

Tu faciem illius noctem non amplius unam
falle dolo et notos pueri puer indue *uoltus*,
ut, cum te gremio accipiet laetissima Dido
regalis inter mensas laticemque Lyaeum,
cum dabit amplexus atque oscula dulcia figet,
occultum inspires ignem fallasque *ueneno*.

(Lib. I, 683-688.)

El precedente de este pasaje virgiliano, que Góngora evidentemente tuvo presente, y en el que se alude al *uoltus*, "rostro", de Ascanio; el acuerdo unánime de los comentaristas, y los múltiples ejemplos que veremos en seguida, en los que se alude siempre al rostro, a los labios o a los ojos, demuestran claramente que la verdadera lección del verso gongorino es *vulto*, latinismo por "rostro": *En lo viril desata de su vulto;* no *bulto*, como la arbitraria ortografía del manuscrito Chacón hizo presumir a Alfonso Reyes en su edición del *Polifemo* (Madrid, 1923, Octava XXXVI, p. 27) y aceptar a los hermanos Millé y Giménez en su edición de *Obras completas* (v. 285, p. 654).

La fuente clásica de donde procede la imagen de beber el veneno de Amor procede también de Virgilio, como notó ya Salcedo Coronel al comentar el verso *Bébelo Galatea* recordando el famoso verso de la *Eneida* (fol. 354):

infelix Dido longumque bibebat amorem

(Lib. I, v. 749.)

Que dice así en la versión clásica de Gregorio Hernández de Velasco:

La desdichada Dido, en largas pláticas
dejava, sin sentir, passar la noche,
i un largo i venenoso amor bevía.

(Lib. I, t. I, p. 52.)

También aduce un verso de Propercio:

Intactos iste satius tentare veneno.

(Lib. II, XII, v. 19.)

La idea del dulce veneno de Amor en la poesía renacentista procede de Petrarca en el *Canzoniere:*

per quel ch'io sento al cor gir fra le vene
dolce veneno, Amor, mia vita è corsa.

(CLII, p. 159.)

Aparece también en la Canción III de Ariosto:

Si dolce è quel venen nel qual m'involve
Amor, che dentro ho già da ciascun osso.

(pág. 603.)

En la *Gerusalemme Liberata* del Tasso (Parma, 1581), recordando a Petrarca:

Né soffra che l'asperga e che l'infetti
Di venen dolce, che piancendo ancida.

(II, 83.)

Una de las fuentes del pasaje gongorino que estudiamos se encuentra, como señaló ya Pellicer en las *Lecciones Solemnes,* en la *Gerusalemme* del Tasso:

Cosí a l'egro fanciul porgiano aspersi
Di soavi licor gli orli del *vaso:*
Succhi amari ingannato intanto ei beve,
E da l'inganno suo vita riceve.

(I, 3.)

La alusión al vaso de cristal puede ser también un recuerdo del Tasso en el Soneto *Sopra la bellezza* de las *Rime di vario argomento:*

Come *in bel vaso* d'òr vivanda acerba
Si cela od empio succo e velenoso,

(XXXVII, vs. 9-14.)

Se encuentra también en Fernando de Herrera, *Algunas obras* (Sevilla, 1582), quien hablando del Amor, le impreca en estos términos:

En la luz bella y resplandor sereno
estavas de sus ojos ascondido,
i me penetró dellos el veneno.

(Elegía IV, vs. 1487-89.)

Y en este otro pasaje de la Elegía I, de la misma edición:

i allí veréis que al coraçón no ofende
su fuerça toda; *qu'el sutil veneno*
que de vos lo penetra lo defiende.

(vs. 331-333, p. 23.)

En la poesía española renacentista, el tema aparece con cierta frecuencia. Así en *El Monserrate* de Virués (Madrid, 1588):

Y en unas la bellísima riqueza,
la novedad en otras contemplando
va bebiendo de todas el veneno,
casi del todo de sí mismo ajeno.

(XII, 543.)

En la *Primera parte de la Angélica* de Barahona de Soto (Granada, 1586):

De su belleza, y su virtud notoria,
Donde ella *el cruel veneno avia bevido.*

(Canto Undécimo, fol. 226 v.)

Una gran semejanza con la idea gongorina ofrece la siguiente octava de la misma *Angélica* de Barahona de Soto:

Assi diziendo, por el rostro hecho
De la rosada luz del sol, y el cuello
De la nevada luna, y por el pecho
Que honravan dos manojos del cavello,
De lagrimas gran pluvia va, y deshecho
Aquel veneno entrellas, que a bevello,
Amor (aunque en sus braços se enlazara)
A la hermosa Psyches olvidara.
(Canto Décimo, fol. 197 v.).

El tema se encontraba ya asimilado por la poesía española renacentista, sobre todo por el mismo Góngora, en uno de sus primeros sonetos. Imitando este pasaje de un soneto de las *Rime* (Florencia, 1533) de Jacopo Sannazaro, que anota en sus *Comentarios* Salcedo Coronel:

Tra prosperi succesi adversa sorte,
Tra suavi vivande *aspro veneno.*
(p. 438 S. C.)

Góngora, ya en 1582, escribe en un soneto imitado del precedente, unos versos que inician la cadena temática dentro de su obra, e incluso en la poesía de su época:

¡Oh entre el néctar de Amor *mortal veneno,*
que *en vaso* de cristal quitas la vida!
(227, p. 462, 1582.)

En un pasaje ya citado de un soneto de 1584 insiste en que el Amor armado de su veneno se oculta como el áspid entre las flores:

Amor está *de su veneno* armado
cual entre flor y flor sierpe escondida.
(283, p. 468.)

Aparece también en otro soneto gongorino de 1609:

En el cristal de tu divina mano
de Amor bebí el dulcísimo veneno.
(301, p. 501.)

Y el tema aparece por último en las *Soledades:*

Que mucho si el candor bebió puro
de la virginal copia en la armonía
el veneno del ciego ingenïoso.

(Sol. II, vs. 631-3.)

El pasaje que comentamos tiene como claro antecedente un fragmento del romance de Angélica y Medoro:

Límpiale el rostro y la mano
siente al Amor que se esconde
tras las rosas...

(48, p. 121, 1602.)

En el *Siglo de Oro* de Balbuena (Madrid, 1608):

Desde aquí comenzaron mis suspiros
y los primeros tiros de Cupido;
allí fué concebido *aquel veneno,*
que aun se vive en mi seno todavía.

(Egl. VII, p. 154.)

El uso del verbo *desatar* por "verter" o "derramar", no consignado por Covarrubias en el *Tesoro* (1611), aparece ya en Garcilaso (*Obras,* 1543), en la Egloga II:

y acabo como aquel que en un templado
baño metido, sin sentillo muere,
las venas dulcemente *desatado.*

(Eleg. II, vs. 142-144.)

7. vulto.— El cultismo *vulto,* "rostro", cuya posible ascendencia virgiliana hemos señalado ya en la nota precedente, penetra muy tardíamente en los diccionarios españoles, a pesar de su uso frecuente en los poetas del siglo xv. No figura en el *Tesoro* de Covarrubias de 1611, y según Dámaso Alonso, en su obra tantas veces citada, aparece registrado por vez primera en el *Vocabularium his-*

panicolatinum de Minshew (Londres, 1617). Esto no obstante, dicha voz, usada ya en el *Libro de Alexandre,* aparece con frecuencia en los poetas castellanos del cuatrocientos a partir de Juan de Mena, que la emplea dos veces en *El Laberinto,* en los siguientes pasajes:

la buena Ypermestra nos apareçió
con *vulto* más pío que toda la Greçia.

(Copla 63 e-f.)

non vos engañen los *vultos* minaçes,
ca uno a las vezes por otro se entiende.

(Copla 158 c-d.)

Aparece también en la *Coronación de Mossen Jordi* del Marqués de Santillana:

E ví mas un cavallero,
Que delante ellos estava,
E muy manso reçonava
E con *vulto* falaguero.

(pág. 311 a.)

Y en el siguiente pasaje de Gómez Manrique:

¡O *vultos* angelicales
divinos en los aseos!

(pág. 74.)

Como también en este fragmento de *La Celestina* (Burgos, 1499):

"... por su honestidad muestran un frío esterior, un sosegado *vulto,* un aplazible desvío, un constante ánimo e casto propósito."

(Auto Sesto, p. 208, t. I.)

OCTAVA XXXVII

Acis —aún más de aquello que dispensa
la brújula del sueño vigilante—,
alterada la Ninfa esté, o suspensa,
Argos es siempre atento a su semblante,
Lince penetrador de lo que piensa,
cíñalo bronce o múrelo diamante;
que en sus Paladiones Amor ciego,
sin romper muros, introduce fuego.

(vs. 289-296.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"Acis entonces, abiertos cautamente los ojos, aún más de lo que permitía el fingir que dormía, estaua *(hecho vn Argos,* que dezimos) atentíssimo a las acciones del rostro, a la suspensión, o alteración de Galatea. Estáuala beuiendo los pensamientos, y como lince que penetra lo más escondido, la registraua. No siendo marauilla, que si amor sin romper pechos introduce llamas, amor sin romper pechos penetre pensamientos" (cols. 253-254).

NOTAS

1. **Acis —aún más de aquello que dispensa la brújula del sueño vigilante.**— Pese a la arbitraria ortografía del manuscrito Chacón, adoptada en la edición de *Obras completas* de J. e I. Millé Giménez, no hay motivo para escribir en el segundo verso de esta Octava "la brújula *de el* sueño", en vez de "la brújula *del* sueño", tal como aparece en las *Lecciones Solemnes* de Pellicer y en el *Polifemo comentado* de Salcedo Coronel, lección esta última seguida sagazmente por Alfonso Reyes en su edición del *Polifemo.* En cuanto al primer verso de la Octava, la lectura del manuscrito Chacón: "Acis, aún más de aquello que *piensa*" es tan evidentemente errónea, que casi no hace falta justificar nuestra preferencia por la lección "Acis, aún más de aquello que *dispensa*", que aparece unánimemente en Pellicer, Salcedo Coronel y en la edición de Hoces y Córdoba. Como señalaba ya el docto gongorista mejicano Alfonso Reyes en su artículo *Mi edición del "Polifemo"* (R. F. E., 1923, X-3.°), incluído posteriormente en el libro *Cuestiones gongorinas:* "la edición F.-D. pone un "piensa" en el primer verso, que necesita partirse en tres sílabas, y que aconsonanta con otro "piensa" del verso número 5; yo adopto para el primer verso la lectura de Pellicer: "dispensa" en lugar de "pïensa" (página 251). No hace falta añadir nada a las concluyentes razones de Alfonso Reyes.

En cuanto a la interpretación y sentido de estos versos, Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

> "Acis aun mas de aquello que concede aquella breve parte, que fingiendose dormido, descubria de la vista: Brujula es aquel agujero de la punteria de la escopeta quasi *busula* de *bus,* vocablo vulgar italiano (y no Frances, como quiere Couarrubias) que vale agujero, y *busolo* y *busola,* agujerito: los jugadores de naypes, que muy despacio van descubriendo las cartas, y por sola la raya, antes que pinte el naype discurren la que puede ser, dizen

que miran por brujula, Dispensar vale en Castellano privilegiar, ò conceder gracia. Llama al sueño vigilante, porque estando Acis despierto, fingia sueño."

(fol. 375 v.-376.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"Acis fingia dormir, y contra este fingimiento abría los ojos de modo, que le pudieran conocer que no dormia... Es la *brujula* aquel intermedio de las pestañas que dexaua abierto Acis para ver. Vsó esta voz D. L. *Soledad I.* en la rosa.

Vn color que la purpura que zela
Por brujula concede vergonçosa.

En el juego de los naipes vsan oy en España esta voz de *brujulear,* por ir descubriendo poco a poco la carta, y ver si pinta bien, o mal."

(Nota 1, col. 254.)

Covarrubias, en el *Tesoro* (Madrid, 1611), explica el significado de la voz *brújula* del modo siguiente:

"*Brúxula.* Propiamente es el agujerito de la puntería de la escopeta, *quasi* busula, de *bus,* vocablo francés vulgar o italiano, que vale agujero, y *busolo* y *busola,* agujerito... brúxula es lo mesmo que búsola, y busola que *bus,* y que vale agujero. En el arcabuz o escopeta que tiran a puntería, tienen este agujerito, y es menester mucho tiento y flema para encarar con él, y lo mesmo tienen algunos instrumentos matemáticos, como el astrolabio, la ballestilla y el báculo astronómico y otros. Brúxula y *bussola,* en toscano, es una mesma cosa, y sinifica la caxeta donde el piloto lleva el aguja de marear... Los jugadores de naypes, que muy de espacio van descubriendo las cartas discurren la que puede ser, disen que miran por brúxula y que bruxulean."

(p. 239 a-b.)

Es, pues, evidente que Góngora en este pasaje, al hablar de *la brújula del sueño vigilante,* quiere decir que Acis miraba a Galatea por la brújula de sus ojos vigilantes, es decir, a través del minúsculo

espacio o intersticio, de la pequeñísima rendija que a través de las pestañas dejaban sus párpados semicerrados, mientras vigilaba fingiendo dormir. El uso de esta expresión, procedente del lenguaje vulgar de los jugadores de naipes, es muy corriente en la literatura española de los siglos XVI y XVII, especialmente en la novela picaresca (véase Quevedo, *La vida del Buscón*. Nuevo texto editado y comentado por Américo Castro (Madrid, 1927, p. 269, nota 17). La encontramos también en la poesía culta anterior al *Polifemo,* como lo demuestran los siguientes pasajes de la segunda parte de *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1578):

Y al otro la segunda flecha envía
Con *brújula* tan cierta y diestro tino,
Que al bruto corazón halló camino.

(XXVIII, p. 106 a.)

Y de Pedro de Oña, en el *Arauco domado* (Lima, 1596):

Bien como cuando va por alta cima,
El claro sol *por brújula* saliendo.

(XIV, p. 425 b.)

En la obra de Góngora es muy corriente, usada siempre en sentido metafórico y con significaciones muy afines, aunque aplicadas a casos muy desemejantes. Aparece ya en una de sus primeras composiciones, escrita en 1582, la canción *Corcilla temerosa*. En dicho pasaje, la expresión *mostrar por brújula* se refiere al breve espacio de las piernas de una ninfa que deja ver el estrecho vuelo de la falda:

El viento delicado...
a luchar baja un poco con la falda,
donde no sin decoro,
por brújula, aunque breve,
muestra la blanca nieve,
entre los lazos del coturno de oro.

(384, p. 585, vs. 18-22.)

Una imagen idéntica repite en el bellísimo romance *En los pinares de Xúcar,* escrito en 1603:

> El pie (cuando lo permite
> *la brújula de la falda*
> lazos calza, y mirar deja
> pedazos de nieve, y nácar.
>
> (52, p. 129, vs. 27-30.)

A cuyos ejemplos se podrían añadir otros muchos pasajes de la obra gongorina, ya consignados en el *Vocabulario* de Alemany (p. 157 a-b).

2. **alterada la Ninfa esté, o suspensa, Argos es siempre atento a su semblante.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica certeramente el sentido de este pasaje:

> "*Alterada la ninfa esté o suspensa* / O estando alterada la Ninfa por el miedo, o suspensa por el amor. Haze memoria de los efectos que ha referido, causó en Galatea el ruydo, y la vista de Acis. *Argos es siempre atento a su semblante.* / Argos fué (según los Poetas) un pastor que tenía cien ojos, hijo de Aristor, a este encomendó Iuno la guarda de Io, hija de Inacho, a quien Iupiter por assegurar sus zelos, avia convertido en Vaca: pero embiando despues a Mercurio, con la suavidad de su canto adormeció sus ojos, y le mató. Iuno viendo muerto su pastor, le quitó los cien ojos, y los ingirió en la cola del pavon; ave suya. Ovid. lib. I. Metam. cuenta esta fabula. Valiose don Luis para declarar la atención de Acis desta alusión..."
>
> (fol. 376.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

> "Como si la miràra con cien ojos, como Argos, la acechaua, ora estuuiesse alterada de los nueuos efetos del amor, o suspensa, discurriendo sobre quien seria Acis... Yo soy mal Coronista de fabulas, y mas estando todas en Español escritas en la *Filosofía Secreta,* y en el *Teatro de los dioses.* Esta de Argos ceñorè concisamente: Iupiter se enamoró de Io, a quien Iuno conuirtio en nouilla, y se la dio en guarda a Argos, que tenia cien ojos, con que

velaua a todas horas. Iupiter consultando su amor con Mercurio, trazaron que le adormeciesse. Surtio efeto robaron a Io, y quedó Argos con sus cien ojos conuertido despues en Pauon."

(Nota 2, cols. 254-255.)

La fuente inspiradora de la escena aquí descrita por Góngora se encuentra en uno de los pasajes más bellos de la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso (Parma, 1581), en el que Armida contempla embebecida la belleza de Rinaldo dormido:

Ma quando in lui fissò lo sguardo, e vide
Come placido in vista egli respira,
E ne'begli occhi un dolce atto che ride,
Ben che sian chiusi (or che fia s'ei li gira?)
Pria s'arresta *sospesa,* e gli s'asside
Poscia vicina, e placar sente ogn'ira
Mentre il risguarda; *e'n su la vaga fronte*
Pende omai sí, che par Narciso al fonte.

(XIV, 66.)

Nótese la coincidencia entre la actitud de Armida, que *in su la vaga fronte pende,* y la de Galatea, ya descrita por Góngora en la Octava XXXIII: *librada en un pie toda sobre él pende,* hecho que aumenta las coincidencias entre ambos pasajes y revela claramente el influjo del Tasso sobre Góngora. En efecto, éste ha extraído de la escena descrita por el poeta italiano la actitud de los dos amantes, inversa a la que suelen ofrecer las escenas idílicas y mitológicas de la antigüedad grecolatina más divulgadas, y en las que suele ser el pastor quien descubre a la ninfa dormida. Pero dejando aparte esta actitud, que podría tener precedentes egregios en la literatura clásica, especialmente en la fábula de Endimión y la Luna, Góngora ha extraído de la octava del Tasso dos elementos que conserva en la escena que describe. Por una parte, la alusión al sueño vigilante de Acis, que contempla a Galatea con los párpados semicerrados y que se inspira en la escena del Tasso, en la que Armida se enamora de los bellos ojos de Rinaldo, que parece que sonríen aun estando cerrados. La alusión gongorina "alterada la Ninfa esté o *suspensa*" parece inspirada también en el mismo pasaje del Tasso: *pria s'arresta sospesa.* Como puede verse, la indomable originalidad gongorina ha recreado enteramente la escena

descrita por el modelo, cuya ternura y languidez ha atenuado en la diamantina perfección de sus versos.

Según Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* "es imitación del cultíssimo Propercio, Lib. I, Eleg. 3, a Cintia dormida":

Sed hic intentis haereban fixus ocellis
Argus ut ignotis cornibus Inachidos.
(I, III, 19-20.)

Evidentemente, la situación idéntica, aunque sea inversa la condición de los amantes, justifican la cita de Pellicer como la fuente más certera.

Todos los símiles proceden de la fábula de Argos, que, según Ovidio, en las *Metamorfosis:*

Centum luminibus cinctum caput Argus habebat;
Inde suis uicibus capiebant bina quietem,
Cetera seruabant atque in statione manebant.
(Lib. I, vs. 625-6.)

Pasaje que dice así en la versión clásica de Pedro Sánchez de Viana (Valladolid, 1589):

Tenía el pastor ceñida la cabeza
de cien ojos, que a veces descansaban
de dos en dos, durmiendo poca pieza.
Mas los noventa y ocho le guardaban,
y a doquiera que estaba la cuitada,
estando alerta todos la miraban.
(Lib. I, t. I, p. 41.)

En la literatura española del siglo XVI y XVII, el símil mitológico de la atención y vigilancia del pastor Argos se convierte en una frase vulgar de uso corriente: "tener más ojos que un Argos", "estar hecho un Argos". En la poesía, el símil es muy corriente y es ya un tópico entre los primeros poetas renacentistas. Aparece en Gutierre de Cetina, en el Soneto CXCIV:

Si con cien ojos como el pastor Argo,
Antes si con cien mil mirase atento...
Si alcanzase la vista al pensamiento;
Si de Nestor tuviese el vivir largo.
(tomo I, p. 173.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1581):

Un Argos velador con ojos ciento,
Pastor del que dió luz a sol y luna.

(XXIV, p. 136 b.)

En un soneto de las *Rimas* de Lope (Madrid, 1602) se encuentra una bella versión del tema:

Yo sólo, aunque la noche con su manto
esparza sueño y cuanto vive aduerma,
tengo mis ojos de descanso faltos.
Argos los vuelve la ocasión y el llanto,
sin vara de Mercurio que los duerma;;
que los ojos del alma están muy altos.

(Soneto 48.)

Aparece también en la *Vida y muerte del Patriarca San Joseph* (Toledo, 1607) de José de Valdivielso:

Y hecho fiel Argos de su dulce sueño,
Con el dedo en la boca se le guarda.

(XIX, p. 218 b.)

3. **lince penetrador de lo que piensa.**—Según Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado:*

"Y lince que penetra lo que Galatea piensa... El lince es un animal que llaman lobo cerval, tiene agudissima vista, y por esta causa entiendo se llamó lince de Linceo, uno de los Argonautas, el qual tuvo tanta agudeza en los ojos, que penetrava una pared con la vista y via la Luna nueva en el signo de Aries, que es donde se vee tan solamente el dia primero."

(fol. 376.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"Como lince, que se dize registra lo mas escondido, le registraua los pensamientos, por recatados que los tuuiesse, en las mu-

danças del rostro: esso es *Ceñidos de bronze, o murados de diamante,* aludiendo a la perspicacia del *lince,* de donde nacio el adagio, *Lynceo perspicacior,* y en Español, es vn *lince.*"

(Nota 3, col. 255.)

Salcedo Coronel aduce un pasaje de las *Epístolas* de Horacio:

Non possis oculo quantum contendere Lynceus

(Lib. I, Epist. I.)

Y otro de las *Sátiras* del mismo:

—Ne corporis optima Lynceis
Contemplare oculis.

(Lib. I, Sat. II.)

A las cuales podemos añadir un pasaje de Séneca en la tragedia *Medea:*

satique Borea quique trans Pontum quoque
summota Lynceus lumine inmisso uidet.

(vs. 231-232.)

Es preciso tener en cuenta, sin embargo, que Góngora, en este pasaje, no aparece directamente influído por los modelos grecolatinos, sino que se limita a recrear un tópico muy divulgado en la poesía española renacentista, que propone la agudísima vista del lince como símil o ejemplo de la vista o del pensamiento penetrante. Es curioso hacer notar a este respecto que en un abundante número de casos surgen paralelamente en el mismo pasaje, y a veces en el mismo verso, la alusión a Argos vigilante y al lince penetrador de los muros con la vista. También en numerosos casos puede observarse en dichos pasajes el uso del cultismo *penetrante* que ha sugerido a Góngora la expresión *penetrador.*

En la segunda parte de *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1578):

Vimos allí del *lince* preparados
Los *penetrantes* ojos virtuosos.

(XXIII, p. 87 b.)

En la tercera parte del mismo (Madrid, 1589):

Y habiendo de tu pecho *penetrado*
El intento y designio valeroso.

(XXXI, p. 115 a.)

En *La Austríada* de Rufo (Madrid, 1584):

Es la necesidad gran inventora,
Sutil maestra de artes no aprendidas;
Tiene de Argos la vista veladora
Y del lince las señas conocidas.

(I, p. 8.)

En la *Angélica* de Barahona de Soto (Granada, 1586):

Vió al Orco, no se si hombre diga o fiera,
Que sin tenellos, mira alcanza y llama
Mas que si estrabo, *lince o si Argos fuesse*
O alguno que mas ojos que él tuviesse.

(Canto IV, p. 353.)

En *El Monserrate* de Virués (Madrid, 1588):

Y con turbada vista y rigurosa,
cual la del *lince* fuerte y *penetrante.*

(II, p. 509.)

Lope de Vega, en *La Dragontea* (Valencia, 1598):

Guárdale, fortifícale y reparte,
Linces, espías y Argos diligente.

(Canto IX, 672, p. 252.)

En el *Peregrino en su patria* de Lope (Sevilla, 1604), a mi entender, la más importante fuente de Góngora:

Quien es aquel hermoso *lince humano*
que *penetra los muros* de los pechos.

(Lib. I, Soneto, p. 89.)

En la *Vida del Patriarca San Joseph* de Valdivielso (Toledo, 1607):

Quien de veras ha estado enamorado
Y al yugo dulce del amor rendido,
No digo del lascivo Argos vendado
Lince sin ojos, del honor olvido.

(XXXI, p. 224 b.)

En *La Cristíada* de Hojeda (Sevilla, 1611):

Contempla, amando, su beldad sin tasa,
Que es del amor y de tu bien el centro.
Cual lince con aguda fe traspasa
De la pared humana el duro encuentro.

(IX, p. 475 b.)

4. **cíñalo bronce o múrelo diamante.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe a propósito de este pasaje:

"Agora lo ciña de bronce, o lo cerquen muros de diamante, Murar, fortalezer de muros, verbo del nombre, *muratus, a, um.*"

(fol. 376 v.)

La imagen poética de tener el pensamiento o el corazón endurecido, impenetrable, amurallado de diamante, aparece ya en el *Canzoniere* de Petrarca:

e d'intorno al mio cor pensier gelati
fatto avean quasi adamantino smalto.

(XXIII, 19.)

Imagen directamente relacionada con la hipérbole también petrarquista de tener el corazón de diamante. Véase en este pasaje del *Canzoniere:*

Nulla posso levar io per mi'ingegno
del bel diamante ond'ell'ha il cor sí duro.

(CLXXI, p. 171.)

En el *Orlando furioso* de Ariosto se pondera la indefensa condición de Oberto frente a la belleza de Olimpia, de quien se enamora, diciendo que ningún escudo, malla ni coraza de hierro le defiende de los dardos del Amor:

E temprato che l'a, tira di forza
Contra il garzon, *che nè scudo difende,*
Nè maglia doppia, nè ferrigna scorza.

(XI, 66.)

Es, sobre todo, el Tasso, en la *Gerusalemme* (Parma, 1581), quien utiliza reiteradamente la imagen poética creada por Petrarca:

Non se di ferro doppio o d'adamante
Questa muraglia impenetrabil fosse...

(III, 51.)

Nè petto hai tu di ferro o di diamante
Che vergogna ti sia l'esser amante.

(VI, 73.)

Y especialmente en el episodio amoroso de Rinaldo y Armida, en que, como hemos visto, se ha inspirado Góngora en este pasaje:

Cosí (chi'l crederia?) sopiti ardori
D'occhi nascosi distemprâr *quel gelo*
Che s'indurava al cor piú che diamante:
E, di nemica, ella divenne amante.

(XIV, 67.)

Garcilaso, en la *Egloga II* de sus *Obras* (Barcelona, 1543):

Convocaré el infierno y reino escuro,
y romperé su muro de diamante.

(vs. 940-41.)

El mismo poeta toledano, en la *Elegía II:*

¡Oh crudo, oh riguroso, oh fiero Marte,
de túnica cubierto de diamante!

(Eleg. II, 94-95.)

Jorge de Montemayor, en *Los siete libros de Diana* (Valencia, 1559):

¿Por qué su corazon no hizo ante
de cera, que de mármol y diamante?

(Lib. II, p. 325.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Que recelar hiciera al mas constante
Y vacilar murallas de diamante.

(XIII, 67.)

Pues de gloria *cercais* mi pensamiento,
Y mi esperar de diamantino muro.

(IX, p. 50 b.)

En el *Cancionero* de López Maldonado (Madrid, 1586):

Pecho divino quien será bastante
para dezir el bien que en vos se encierra
pues que con ser más duro que diamante
no ay paz tan dulce como vuestra guerra.

(fol. 136 v.)

En uno de los sonetos de las *Poesías* de Francisco de Figueroa:

Mi esperança, y deseo combatían
una torre gentil alta, *y cercada*
de muros de diamante, cuya entrada
honestidad y alteza defendían.

(XXXIII, p. 61.)

Juan de la Cueva, en una Canción de sus *Obras:*

Era mi pecho de diamante, un muro,
Con que tenía cercada
El alma sosegada.

(p. 512.)

En la *Jerusalén Conquistada* de Lope de Vega (Madrid, 1609):

Con muros de diamante imagino
su alcázar fuerte a nuestro llanto grave.

(Lib. III, p. 101, t. I.

5. **que en sus Paladiones Amor Ciego,**
sin romper muros introduce fuego.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica minuciosamente el sentido de este pasaje:

"Alusión al caballo de Troya, que comunmente llaman Paladion, por averle fabricado los Griegos, fingiendo para destruicion de los Troyanos que lo avia hecho, por aplacar a la Diosa Palas, cuya imagen, que llamavan Paladion, avian robado Ulisses y Diodemes de su Templo. En este cavallo, o Paladion encerrados muchos de los Griegos, retirandose los demas que estavan sobre Troya, por industria de Sinon fueron introducidos en la ciudad, derribando los muros para que entrasse aquella maquina, movidos los Troyanos de vana religion, persuadiendosse que mientras estuviesse en la ciudad, duraria su grandeza, y señorio. Pero quando estavan sepultados en el sueño los seguros Troyanos, saliendo de sus entrañas la Griega gente, destruyó la ciudad, y la puso fuego; consiguiendo con el engaño lo que no pudo con la fuerça, ni el tiempo. Por esto, pues, dize nuestro Poeta que el ciego Amor en sus Paladiones sin romper muros, esto es, sin ruyna exterior, introduce a las almas invisible fuego que las destruye."

(fol. 476 v.-377.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* comenta como sigue este pasaje:

"Que amor en los pechos que conquista, sin romperlos, obra su incendio. Alude al suceso de Troya que para que la abrasase el caballo engañoso, que era el *Paladión,* rompieron inocentes los Troyanos los muros."

(Nota 4, col. 255.)

Virgilio, en la *Eneida,* alude ya al Paladión:

tenebras et inertia furta
Palladii, caesis late custodibus arcis,
ne timeant, nec equi caeca condemur in aluo;
luce palam certum est igni circumdare muros.

(Lib. IX, vs. 150-153.)

En la traducción castellana de Hernández de Velasco (Amberes, 1557):

No teman, que por minas escondidas
A hurtar el Paladio subiremos
Qual Diomedes, i Ulisses, ni subidos,
Las guardas del Alcázar mataremos;
Ni en tenebrosos vientres de fingidos
Cavallos, por vencer, nos meteremos:
De dia, i a la clara *poner quiero*
En torno de los muros fuego fiero.

(Lib. IX, p. 25, t. II.)

Ahora bien, la idea de utilizar como símil de la incontenible fuerza del Amor la historia del Paladión griego aparece por vez primera en la poesía castellana en el poema mitológico de Boscán, imitado de Museo, *Hero y Leandro.* E incluso allí aparece de manera implícita no aludida en términos expresos. Por sus coincidencias con el pasaje que estudiamos parece haber sido el primer modelo gongorino:

No pudo Amor entralle en su morada,
porque subir no puede a escala vista,
ni suele romper muros, ni por fuerza
entrar, donde le echan con buen tiento.

(fol. 74 v.)

Es importante el precedente que encontramos en la *Gerusalemme Liberata* del Tasso, modelo de Lope:

Ma il chiaro umor, che di sí spesse stille
Le belle gote e'l seno adorno rende,
Opra effetto di foco, il qual in mille
Petti serpe celato, e vi s'apprende.
O miracol d'Amor, che le faville
Tragge del pianto, e i cor ne l'acqua accende!
Sempre sovra natura egli ha possanza
Ma in virtú di costei se stesso avanza.

(IV, 76.)

El tema aparece también en la *Primera parte de la Angélica* de Barahona de Soto (Granada, 1586):

No pude mas suffrir el fuego grave,
Que de su ymagen se encendio en mi pecho,
Mediante Amor que en todo entiende, y save,

Y abrile el coraçon a mi despecho:
Pues con Amor lo que en razon no cave,
Y a vezes lo impossible, a sido hecho,
Que si el la llama de su fuego atiza,
Las torres de metal buelve en ceniza.

(Canto Quarto, fol. 62 v.)

Y en este otro pasaje del mismo poema:

Medoro pobre, flaco, estraño, obscuro,
Herido, y affrentado, baxo y solo
Rompió del coraçon el fuerte muro,
Que incorruptible fue de uno a otro Polo.

(Canto Segundo, fol. 23.)

Lope de Vega, en el *Peregrino en su patria* (Sevilla, 1604), en un pasaje que tal vez Góngora tuvo presente:

"Mira con que descuido un hombre noble *tenía en su cama otro Paladión griego,* como la mísera Troya, que tal debia ser el pecho de aquel mancebo, lleno de armados pensamientos, que llegada la ejecución *saliesen a poner fuego a nuestra honra.*"

(Lib. III, p. 172.)

El mismo Lope, en *La Jerusalén Conquistada* (Madrid, 1609):

Las lágrimas hermosas que distila
eran el agua, que las fraguas arde,
porque a donde el honor defensas fragua
crece su fuego untándole con agua.

(Lib. III, p. 103, t. I.)

Posteriormente al *Polifemo,* el pasaje gongorino fué imitado por el Conde de Villamediana en el Soneto LXXII de sus *Obras* (Zaragoza, 1629):

Las plumas de las alas del Dios ciego
El violento rigor de sus Harpones,
Penetra muros, introduze fuego.
Rayos oculta, *no en Paladiones*
Sino en el mando, que introduxo ruego
De casos ministrado, y ocasiones.

(pág. 144.)

Barahona de Soto, en la *Primera parte de la Angélica,* alude al amor ciego:

Y conquistó su tierra, aunque no el pecho,
Que no es *el ciego Amor* cosa tan ciega,
Que abrace a quien por fuerça se le allega.

(Canto Primero, fol. 5 v.)

Lo mismo Hernando de Acuña, en uno de los sonetos más conocidos de sus *Varias Poesías* (Madrid, 1591):

Despues viniendo a mas razón los hombres,
Los que fueron más sabios y constantes,
Al Amor figuraron niño y ciego:
Para mostrar que dél, y destos nombres
Les viene por herencia a los amantes
Simpleza, ceguedad, desasosiego.

(pág. 154.)

OCTAVA XXXVIII

El sueño de sus miembros sacudido,
gallardo el joven la persona ostenta,
y al marfil luego de sus pies rendido,
el coturno besar dorado intenta.
Menos ofende el rayo prevenido
al marinero, menos la tormenta
prevista le turbó, o pronosticada:
Galatea lo diga salteada.

(vs. 297-304.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"Finge Acis, que despierta leuantándose brioso, y con ademán gallardo; luego se postra a besar el pie a Galatea, que cogiéndola despreuenida, la dexó sobresaltada; y para esto trae el símil del rayo, que ofende menos, si se preuiene que ha de caer; y la tormenta no empece, si se barrunta antes que suceda" (col. 256).

NOTAS

1. **El sueño de sus miembros sacudido, gallardo el joven la persona ostenta.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* interpreta lacónicamente:

> "Gallardamente ostenta su persona el Ioven, sacudido ya de sus miembros el fingido sueño."
>
> (fol. 377.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

> "Fingió recordar Acis, y levantándose con agilidad, y destreza, hizo alarde de la compostura de su talle, y la proporción de sus miembros."
>
> (Nota 1, col. 256.)

Góngora parece haber tomado por modelo la súbita aparición de Angélica a los ojos del desesperado Sacripante en el *Orlando furioso* de Ariosto:

> E fuor di quel cespuglio oscuro e cieco
> *Fa di sè bella ed improvisa mostra.*
>
> (I, 52.)

Según Dámaso Alonso, en *La lengua poética de Góngora* (p. 60), el cultismo *ostentar,* uno de los más típicamente gongorinos y más censurados por las burlas y parodias de sus contemporáneos (Vid. *Lista de palabras afectadas según censuras y parodias literarias del siglo XVII,* p. 104), aparece registrado muy tardíamente en los diccionarios. En la forma *ostentoso* aparece en las *Adiciones al Tesoro de Covarrubias* de Ayala (1693), manuscritas, en la Biblioteca Nacional de Madrid. En las formas *ostentarse* y *ostentación* aparece ya en el *Diccionario nuevo de las lenguas española y francesa* de F. Sobrino (Bruselas, 1705). Según el docto gongorista, el gran poeta cordobés adopta por vez primera este cultismo en una composición de 1609. Y, en efecto, le encontramos en el siguiente pasaje del soneto *Los blancos lilios que de ciento en ciento,* escrito en aquella fecha:

> si tanto puede el pie, que *ostenta* flores,
> porque vuestro esplendor venza la nieve.
>
> (302, p. 501-2.)

Por nuestra parte, sólo podemos aducir un precedente de Góngora en el uso de esta voz, que pertenece a la Oda IV, *A Felipe III, entrando en Salamanca,* de Francisco de Medrano, según el texto impreso en sus *Diversas Rimas* (Palermo, 1617). Es evidente que dicha composición tiene que ser anterior a 1607, fecha de la muerte del poeta, pero

es preciso advertir que en el texto de la Oda impreso en la *Segunda parte del Romancero General y Flor de diversa poesía* de Miguel de Madrigal (Valladolid, 1605) con el título *Al Rey* no aparece dicho cultismo. Véase la lección impresa en las *Diversas Rimas:*

Pies *ostentan* y picos de oro rojos
Y de cándida plata blancas plumas.

(Od. IV, p. 346 b.)

Es de uso frecuente en Quevedo, en composiciones de fecha incierta, algunas de las cuales, como el romance *A ser Sol al mismo Sol,* que Astrana Marín fecha hacia 1607, posiblemente son anteriores a la redacción del *Polifemo* gongorino. Véase el pasaje del romance a que aludo:

se ha de *ostentar* con desprecio,
se ha de guardar sin estima.

(pág. 26 a.)

Posterior al *Polifemo* es, desde luego, este pasaje de uno de sus *Sonetos amatorios:*

Ostentas, de prodigios coronado,
sepulcros fulminante, monte aleve.

(XI, p. 47 b.)

Posiblemente lo es también este pasaje de uno de los sonetos a Lisi:

Leandro en mar de fuego proceloso
su amor *ostenta,* su vivir apura.

(VIII, p. 55 a.)

Y de este otro:

¿De cual tirano aprenden señorío
las mesuras que *ostentas* por hazañas?

(XIV, p. 56 a.)

2. y al marfil luego de sus pies rendido.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica:

"Y postrado luego al marfil de sus pies. Marfil es el diente del Elefante, es nombre Arabigo (como refiere Couarruuias en su Tesoro de la lengua Castellana) y està compuesto de la letra *M,* que significa alli possession, ò instrumento, y de *fil,* que vale lo mismo que Elefante. La *r* está en lugar de la *l,* porque avia de dezir malfil. En Latin se llama *ebur.* Para significar la blancura de los pies de Galatea, los comparara al marfil, imitando a todos los grandes poetas antiguos que se acordaron del, para descriuir alguna cosa blanca."

(fol. 377.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* interpreta este verso del siguiente modo:

"Postrose a los pies de Galatea."

(Nota 2, col. 256.)

3. el coturno besar dorado intenta.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe:

"Intenta besar el coturno dorado. Coturno era vn genero de calçado, como borzegui, comun a los Heroes, y a las Ninfas, y caçadoras; este a lo que he podido alcançar, era como he dicho, al modo de borzegui, el qual se ataua en lo alto, de la suerte que oy atamos con ligas las medias. Deste calçado vsauan los heroes: y assi los que representauan Tragedias recitauan en los Teatros los versos, calçados estos coturnos, porque segun algunos, añadian grandeza a sus cuerpos, respeto de ser las suelas dellos al modo de los que en España llamamos chapines... Llamò dorado al coturno nuestro Poeta, siguiendo el vso de su patria, donde son mas estimados los borzeguies desta manera, ò por significar la riqueza de Italia."

(fol. 377 v.-379.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* explica:

> "Era el *coturno* un linage de calçado o botines con que las Ninfas se adornauan... Destos començò el vso de los *Chapines* en España. Muchas significaciones tiene esta voz *Coturno,* ya se tomò por los calçados de los farsantes tragicos, ya por la figura Sinedoche; por las tragedias mismas, o por el estilo mismo; ya por la alteza sublime del dezir; ya por el calçado con que iban a caza las Ninfas... Tomó esta voz *Coturno* por el calçado con que las Ninfas salían a caza Virgilio *Egl. 7 & li. 1* Æn... Era este Cothurno vn genero de botin, que subia desde la garganta del pie a las rodillas con muchas suelas de corcho cubiertas del cordouan mismo, de que se valieron los Tragicos para añadir proceridad a la estatura comun, y representar con mayor Magestad los Heroes, o los Dioses que hazian... Hallose muy congojado Scaligero dudando, como las Ninfas que para caçar han menester passar lo mas fragoso de los montes, y vencer lo agrio de las peñas, podia caminar con los coturnos tan altos como Virgilio insinua... A esto responde Mateo Raderò *in Martial fol. 259,* que en Virgilio las Corturnos de Venus... no eran tragicos, sino que alli significan qualquier genero de calçado. Pero como nuestro doctisimo amigo don Lorenço Ramires de Prado *nota 1, 3, Ep. 20, Maritalis;* no ay que marauillar que Radero hombre, aunque docto, estrangero dixesse tal, no auiendo visto los verdaderos coturnos, que tenemos en España, en particular en tierra de Salamanca, donde las labradoras no traen otro calçado sino vnos botines, que cojen desde el pie a la rodilla, y con el penetran los montes con gran facilidad, y sin embaraço alguno. Para lo qual pudiera aduertir que tuuo dos generos de cothurnos la Antiguedad vno alto, y con los ponleuies o los corchos semejante a los chapines que oy vsan las mugeres Españolas hechos de alcornoque. Otros de pocas suelas, y llano. El primero tenían los farsantes para las tragedias. El segundo era para las Ninfas, y las caçadoras, que les ceñía todo el pie por que no se lastimassen en los abrojos, o en las çarzas. Este fuesse baxo, llano; y sin suelas muchas se colige por la razon dicha."
>
> (Nota 3, col. 258-273.)

Virgilio, en la *Eneida,* pone en boca de Venus la afirmación de que era uso de las doncellas tirias llevar coturno de púrpura:

> virginibus Tyriis mos est gestare pharetram
> *purpureoque* alte suras uincire *coturno.*
>
> (Lib. I, 336-7.)

En la versión de Hernández de Velasco (Amberes, 1557):

El uso, i natural instinto inclina
Las doncellas de Tiro al egercicio
De caza, i con *cothurnos colorados*
Las pantorrillas traen, i pies calzados.

(Lib. I, pág. 24-5.)

Garcilaso, en la Egloga II de sus *Obras* (Barcelona, 1543), alude también metafóricamente al coturno, aunque con un sentido distinto:

Estaba el Himeneo allí pintado,
el diestro pie calzado en lazos de oro.

(Egl. II, 1401-2.)

Fernando de Herrera, en un pasaje de la Canción V de las *Rimas Inéditas* (1578) recuerda la alusión virgiliana a los coturnos de púrpura y la mención de los lazos de oro de Garcilaso:

quel purpúreo coturno, en lazos de oro
por vos soberbio, cierra con grandeça
el dichoso tesoro
de la divina y celestial belleza.

(Can. V, vs. 73-76, p. 116.)

Según Dámaso Alonso, en *La lengua poética de Góngora* (p. 53), el cultismo *coturno* aparece registrado por primera vez en el *Universal Vocabulario* de A. de Palencia (1490), y después en el *Tesoro* de Oudin (París, 1616), encontrándose ya en el *Cancionero de Baena.* En realidad figura también en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611) en la voz *çueco* (p. 429 a.). Aunque esta voz fué censurada por don Juan de Jáuregui en el *Antídoto* (p. 166), era de uso corriente en la poesía española del siglo XVI. Además de los ejemplos citados, aparecen en *La Galatea* de Cervantes (Alcalá, 1585), que alude ya a los coturnos dorados:

"la mitad de las piernas se descubrian, adornadas con unos *co(n)-turnos o calçado justo dorados* llenos de infinitos lazos de listones de differentes colores."

(Lib. VI, t. II, p. 207.)

Lope de Vega, en *La Arcadia* (Madrid, 1598):

"No se os representan aquí las grandezas de Alejandro con los *coturnos* antiguos y los vestidos escénicos."

(Lib. I, p. 31.)

Lope de Vega, en la *Descripción de la Abadía* publicada en las *Rimas* (Sevilla, 1604):

Pomona con sus flores y *coturno,*
Ceres y el melancólico Saturno.

(pág. 107.)

Soto de Rojas, en *Los Rayos del Faetón* (Barcelona, 1639):

No ves? tus pies odenden peregrinos
Coturnos de oro con sus lazos bellos.

(Rayo Matutino, Oct. 81, p. 318.)

Y en este pasaje del mismo poema:

Vizarras siempre esquadras, siempre honestas,
En corro ardiente, en venación fragosa,
Regí, solicitando el primer astro
Coturnos de oro en cándido alabastro.

(Rayo Crepúsculo, 19, p. 302.)

Soto de Rojas, en el siguiente pasaje del *Adonis* (Granada, 1652):

Calça coturno de oro en pie de plata:
Azia su Real Palacio el passo inclina.

(I, p. 436.)

4. **Menos ofende el rayo prevenido**
al marinero, menos la tormenta
prevista le turbó o pronosticada.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica así este pasaje:

"Menos sobresalta el rayo que se previene antes que llegue. Prevenir vale anticipar, venir antes: quiso el Poeta templar los

Hiperboles: y assi dixo, que sobresalta menos el rayo prevenido, por ser quando llega menos espantoso el mal que previno la prudencia, o el temor, que quando se rezela... Y menos le turbó al marinero la tormenta que se vió antes que llegasse, o se pronosticó en las señales. Prevista pudo ser, viendo las nubes que amenaçavan la tormenta, pronosticada en algunas señales notoria a los diestros marineros."

(fol. 379.)

Ya en la *Eneida* de Virgilio se alude a las señales que pronostican la tempestad:

ceu flamina primas
cum deprensa fremunt siluis et caeca uolutant
murmura uenturos nautis prodentia uentos.

(Lib. X, vs. 97-99.)

En la traducción de Hernández de Velasco (Amberes, 1557):

I crece entre ellos un murmurio sordo.
Como quando un sonoro viento empieza
A resonar por las hojosas selvas,
I a rebolver, i sacudir los ramos
Con ruido confuso, i sordo estruendo,
Pronóstico infalible a mareantes
De tempestad cercana, i prestos vientos.

(Lib. X, p. 127.)

Una minuciosa enumeración de las señales, *signa,* o indicios para pronosticar la tempestad se encuentra en las *Geórgicas* de Virgilio (Lib. I, 351 ss.), e inspirada en el texto virgiliano, en la *Farsalia* de Lucano (Lib. V, 540-559). Procedente de uno de ambos textos, una alusión a los pronósticos de tempestad se encuentra ya en *El Laberinto* de Juan de Mena:

"Non pruebo por muy naturales,
maestro, ninguna de aquestas razones:
las que me dizes nin bien perfeçiones
nin veras *prenósticas* son de verdad,
nin los indiçios de la tempestad
non vemos fuera de sus opiniones.

(Copla 168, c-h, p. 91.)

Juan Boscán, en la fábula de *Ero y Leandro* publicada en sus *Obras* (Barcelona, 1543):

> Nunca piloto, en golfo navegando
> Desde su popa'stuvo tan atento,
> A'scudriñar *pronosticando* el cielo:
> Como ella'stava desde su ventana...

(fol. III.)

Un símil del mismo tipo aparece en la *Araucana* de Ercilla (Madrid, 1589), aunque no aluda de manera expresa a la tempestad:

> Nunca el escuro y tenebroso velo
> de nubes congregadas de repente,
> ni presto rayo que rasgando el cielo
> baja tronando envuelto en llama ardiente,
> ni terremoto cuando tiembla el suelo
> turba y atemoriza así a la gente...

(XXXIV, p. 128.)

Sobre los indicios que permiten a los marineros pronosticar la vecina tempestad, Juan Rufo, en *La Austríada* (Madrid, 1584):

> Y así, los que del cielo el movimiento
> Y del mar las señales contemplaban,
> No sin muestras de nuevo descontento
> Horrible tempestad *pronosticaban.*

(XX, p. 110 a.)

Y este otro pasaje:

> Ondas hieren la tierra con ruido,
> La luna su color muestra ofuscado,
> Delfines sobre el agua han parecido,
> Cornejas a la orilla se han bañado
> Cuervos turban el aire con graznido,
> Garzas se han a las nuves levantado;
> Todo lo cual *tormenta* testifica,
> Y vecino naufragio *pronostica.*

(XX, p. 110 b.)

En la *Primera parte de la Angélica* de Barahona de Soto (Granada, 1586):

Y a quien los *marineros* navegantes,
Con cerimonias sirven semejantes.
Y aviendo, los que tienen el cuydado
De vientos, pluvias, frios, *tempestades,*
Con cierto especúlar *prognosticado*
Mareas blandas, y serenidades...

(Canto Octavo, fol. 170.)

El giro estilístico gongorino es también semejante al del siguiente pasaje de *El Monserrate* de Virués (Madrid, 1588):

No espanto tal al *marinero* triste
El flaco pecho le convierte en hielo,
Cuando en la mar el que al gobierno asiste
Con el timón es arrojado en vuelo.

(X, p. 537 b.)

El tema aparece en el *Arauco domado* (Lima, 1596) de Pedro de Oña:

Vereislo todo lóbrego y nocturno,
Todo con un aspecto horrible y feo;
Todo se viste el mas latoso arreo
Y todo *pronostica* mal diuturno.

(II, p. 359 b.)

También Lope de Vega, en *La Dragontea* (Valencia, 1598), alude a los pronósticos marinos:

Los marinos *pronósticos* infaustos,
De los pilotos ya reconocidos,
Los paramentos y soberbios faustos
De las naves dejaban abatidos.

(Canto III, 198, p. 89.)

El cultismo *pronosticar,* que Góngora usa con esta Grafía latina derivada del latino *pronostico, as, are, avi, atum,* es de uso corriente en la poesía española del siglo XVI, desde 1543, según hemos visto.

Dejando aparte las citas enumeradas anteriormente aparece registrado en el *Tesoro* de Covarrubias de 1611, y se encuentra usado por Jorge de Montemayor en su traducción de las *Obras* de Ausias March (Valencia, 1560):

O hado que mi mal *pronosticaste.*

(Canto LIV, p. 154, v. 12.)

mi espíritu ha su mal *pronosticado.*

(Canto XII, p. 38, v. 7.)

Y por Lope de Vega en *La Arcadia* (Madrid, 1598):

pronosticar sentada parecía
del cielo felicísimas mercedes.

(Lib. V, p. 289.)

Góngora lo adopta por vez primera en 1610, en su *Comedia de las firmezas de Isabela:*

¿Que has *prognosticado* hoy?

(Acto II, v. 1170.)

5. **Galatea lo diga salteada.**— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica:

"Digalo Galatea salteada de Acis. Guardò en esta palabra la propiedad que siempre, porque saltear vale robar en el campo, dixose de la diccion *saltus,* que significa bosque; quiso dezir, pues, que menos sobresalta el Rayo que no coge descuydado, ò al marinero la tormenta preuista, ò pronosticada, que a Galatea el verse acometida de Acis, que le robò la libertad."

(fol. 379.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"Pone el exemplo en Galatea, diziendo, que mas se turbò con ver leuantar a Acis, quanto menos pudo preuenir que se leuantasse."

(Nota 5, col. 264.)

Acerca del uso corrientísimo de *saltear,* por "asaltar", recuérdese únicamente un pasaje de Garcilaso en la Canción IV:

Entonces yo sentíme *salteado*
de una verguenza libre y generosa.

(Can. IV, 53-54.)

OCTAVA XXXIX

Más agradable, y menos zahareña,
al mancebo levanta venturoso,
dulce ya concediéndole, y risueña,
paces no al sueño, treguas sí al reposo.
Lo cóncavo hacía de una peña
a un fresco sitial dosel umbroso,
y verdes celosías unas yedras,
trepando troncos y abrazando piedras.

(vs. 305-312.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"Cobróse Galatea del susto, y con apacibilidad, y risa leuantó en sus braços a Acis, retirándose, con él a la sombra de vna peña guarnecida de vn fresco boscaxe de yedra" (col. 264).

NOTAS

1. **Más agradable, y menos zahareña.**
al mancebo levanta venturoso.—

Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe a propósito de este pasaje:

"Más agradable luego, y menos esquiva levanta al mancebo venturoso. Zahareño, como quiere Covarrubias en su Tesoro de

la lengua Castellana, se llama el páxaro esquivo, y dificultoso de amansar, y por alusión al hombre esquivo, y recatado, que huye de la gente, es término Arábigo, según refiere por opinión de algunos, y que viene de la palabra *çahara,* que significa peñasco o breña: por averse criado estas aves en las hendeduras de los altos riscos."

(fol. 379 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"Levantó a Acis del suelo, venturoso por verse favorecido de Galatea. Menos *zahareña,* quiere dezir, ya sin alteración, menos asustada, si assentimos a D. S. de Covarrubias... como si dixera *zahareña,* temerosa, y recatada. Pero lo más verosímil es que menos *zahareña,* es sinónymo de *más agradable,* y quiere dezir *menos esquiva:* porque *zahareña* es voz que significa desdén, *áspera, rígida...*"

(Nota 1, col. 265.)

2. **dulce ya concediéndole y risueña,**
paces no al sueño, treguas sí al reposo.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe a propósito de este pasaje:

"Ya concediéndole dulcemente risueña, no pazes al sueño como antes, quando no osava interrumpirle, sino treguas al reposo, que solicitava amante, esto es, seguridad alguna al reposo desseado."

(fol. 379 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* comenta este pasaje del siguiente modo:

"Concediendo a Acis entre agrado y dulçura, no pazes para que bolviesse a dormir, sino treguas para descansar."

(Nota 2, col. 265.)

El sentido evidente de este pasaje bellísimo, en el que Góngora relata la dulce entrega amorosa de Galatea, acogiendo al gallardo pastor entre sus brazos, es el siguiente:

"Galatea, más agradable y menos esquiva, levanta al venturoso mancebo entre sus braços, concediéndole dulce y risueña en la

batalla amorosa a que va a entregarse con su amante, no paces al sueño, puesto que no le dejará dormir entre sus brazos, pero sí treguas al reposo, ya que no descanso, sino dulce fatiga alcanzará Acis en la amorosa batalla."

Góngora deforma deliberadamente la clásica rendición del amante enamorado, que en los *Amores* de Ovidio, cansado de la guerra del Amor, pide el perdón y la paz:

Nil opus est bello; pacem veniamque rogamus,
Nec tibi laus, armis victus inermis ero.
(Lib. I, II, 21-22.)

En efecto, esta idea de las paces y treguas en la guerra de amor es típica de la poesía petrarquesca, y muy difundida en la poesía del Renacimiento.

Así Petrarca, en el *Canzoniere:*

trovar parlando al mio ardente desire
qualche breve riposo e qualche triegua.
(LXXIII, p. 80.)

Pace non trovo, e non ho da far guerra;
et temo, e spero; et ardo, e sono un ghiaccio.
(CXXXIV, p. 143.)

Tempo era omai *da trovar pace o triegua.*
(CCCXVI, p. 284.)

sí lunga guerra i begli occhi mi fanno,
ch'i'temo, lasso!, no'l soverchio affanno
distrugga'l cor che triegua non ha mai.
(CVII, p. 108.)

Petrarca alude siempre a los pesares de amor, al desdén de la amada que atormenta cruelmente al poeta. Tregua a un combate espiritual que desgarra sus entrañas, como puede verse en estos pasajes del *Canzoniere:*

... perché i sospiri
parlando han triegua, et al dolor soccorro.
(CXXVII, p. 129.)

Y también:

—Che fai, alma? che pensi? *avrem mai pace?*
avrem mai tregua? Od avrem guerra eterna?
(CL, p. 157.)

O en este otro pasaje:

e sol quant'ella parla *ho pace o tregua.*
(CCLXXXV, p. 265.)

En las *Rime* de M. Pietro Bembo:

Tregua non voglio aver co'l mio dolore.
(Canzone XXVIII, 107.)

En la *Gerusalemme* del Tasso (Parma, 1581):

E con l'obblio d'ogni nojosa cura
Ponea tregua alle lagrime, ai lamenti.
(III, 71.)

Sinché fe nova tregua alla fatica
La cheta notte, del riposo amica.
(XI, 18.)

Pero al propio tiempo, es el Tasso, en la *Aminta,* quien aplica esta terminología bélica, que Petrarca había enlazado a las cuitas de amor, a las lides amorosas de los amantes:

E siano i condimenti
De le nostre dolcezze
Non sí gravi tormenti,
Ma soavi disdegni
E soavi repulse,
Risse e guerre cui segua,
Reintegrando i cori, o pace o tregua.
(Atto V, vs. 152-158.)

En la traducción clásica de Jáuregui aparece en estos términos:

Y sólo mezcle de cuidados leves
Nuestro dulce sosiego,
No tan grave tormento y riguroso,
Mas un desden celoso,
Una esquiveza blanda enamorada;
Guerra en fin limitada,
A quien la dulce paz y tregua siga,
Que en mas ardor los corazones liga.

(pág. 148 b.)

Otro modelo posible del verso gongorino se encuentra en una Canción del Tasso por las nupcias de Alfonso de Este:

Facciasi a questa ardente
Lusinghiera fatica
Tregua ch'a pugna invita e riconforta.

(Rime, XIX, p. 770.)

Es curioso comprobar que, tal vez, la idea más próxima a Góngora en este tema se encuentra en un soneto de los *Amorum libri* de Boiardo:

Tra il Sonno e Amor non è tregua né pace,
Ché quel riposo, e questo vol fatica;
Il foco l'uno, e l'altro umor nutrica;
Quel crida e piangue, e questo eterno tace.

(Lib. II, XC, p. 62.)

Aparece también en el *Orlando furioso* de Ariosto:

Tuttavía con sospir, gemito e pianto
Non ha, nè vuol aver pace né triegua.

(IV, 48.)

Y en otro pasaje del *Orlando,* describiendo el tálamo de Ruggier y Bradamante:

Posto avea il genial letto fecondo
In mezzo un padiglione amplo e capace,
Il piú ricco, il piú ornato, il piú gioccondo
Che giammai fosse o per guerra o per pace.

(XLVI, 77.)

A Góngora parece ser que le sugiere la idea de las guerras y paces de amor, de origen ovidiano.

Una curiosa semejanza con la idea de Góngora de conceder *treguas sí al reposo* posee la que inspira el siguiente pasaje de *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584), en donde se alude a una tregua que no consiente descanso ni alivio:

En fin, la sombra de la noche escura
Fué tregua de la lid feroz, ardiente,
Si tregua ha de llamarse coyuntura
Que descanso ni alivio les consiente.

(XIII, p. 68 b.)

En *La Angélica* de Barahona de Soto (Granada, 1586) aparece también el tema de las paces y treguas:

Y llaman a Medoro como amigo,
Que sea á las treguas, o á la paz testigo.

(Canto Quarto, fol. 60.)

Y nuevamente en la *Elegía II* del mismo Barahona de Soto:

Por esto solo aqueste a quien condenas
Cuitado seso mereció en tal guerra,
Las treguas que le niegas en sus penas.

(pág. 775.)

Entre los poetas españoles que hayan utilizado la imagen petrarquista, encontramos el Licenciado Pedro Luis Martín, en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa (Valladolid, 1605):

Pon dulce tregua a la forzosa guerra
Con que me aflige tu enemigo el dia.

(Soneto, p. 33 b)

En una composición de 1602, dedicada a una tórtola, escribe el

mismo Góngora, recordando probablemente a Ariosto en el pasaje ya citado:

dichosa tú mil veces
que con el pico haces
dulces guerras de Amor y dulces paces.

(389, p. 595.)

En un romance de 1603, Góngora alude a poner treguas al calor aliviando la fatiga:

Treguas poniendo al calor,
lisonjean su fatiga,
no sé cuales plumas diga,
del Céfiro o del Amor.

(118, p. 328, vs. 19-22.)

Es curioso consignar cómo en las *Soledades* aparece la versión profana no erótica de este juego gongorino:

Términos le da el sueño al reposo,
mas al cansancio no: que el movimiento
verdugo de las fuerzas es prolijo.

(I, vs. 677-79.)

El tema aparece todavía por influjo gongorino en el *Adonis* de Pedro Soto de Rojas (Granada, 1652):

Crugió una rienda la fulgente Aurora
Por cima el bermellón de sus cavallos.
No para despertallos,
Que no estavan durmiendo;
Antes rompiendo treguas dilatadas,
Y aun pazes deshaziendo
Entre batallas dulces fatigadas,
Que para más reposo,
El silencio les puso cuydadoso.

(Fragmento V, p. 466, vs. 1-9.)

Y en la *Fábula de Acteón y Diana* de Antonio Mira de Amescua:

Da treguas, si no paz al monte ameno.

(pág. 425 b.)

3. Lo cóncavo hacía de una peña
a un fresco sitial dosel umbroso.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

"Lo cóncavo de una peña hazía dosel umbroso a un fresco sitial. Ya declaramos que cosa sea dosel. El sitial es aquel assiento que se pone delante a los Reyes, Prelados, y grandes Señores. En esta Metáfora escrive D. L. el lugar que eligieron los amantes."

(fol. 379 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"Hazía sombra lo cóncavo de una peña, a un pedaço de prado para que sirviesse de sitial."

(Nota 3, col. 265.)

El pasaje está directamente inspirado en los siguientes versos de la *Fábula de Acis y Galatea* de don Luis Carrillo y Sotomayor (Madrid, 1611):

Persuadiónos su sitio y su *frescura*
y el destino cruel que me guiaba;
hizo el Amor la viva piedra alfombra
dosel la peña y del dosel la sombra.

(pág. 147.)

Nótese cómo en el pasaje gongorino, recreado enteramente por la indomable originalidad del gran poeta, subsiste la misma construcción estilística de los versos de Carrillo: *hizo... dosel la peña,* que en Góngora, eliminando los elementos nuevos, se convierte en *hacía de una peña... dosel.* La alusión de Carrillo a la *frescura* del *sitio* ha sugerido a Góngora su alusión al *fresco sitial,* y la expresión del cuatralbo: *del dosel la sombra* se ha convertido en el *dosel umbroso* del poeta cordobés.

4. cóncavo.—Según Dámaso Alonso, en *La lengua poética de Góngora* (p. 52), el cultismo *cóncavo* aparece registrado por vez primera en el *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana* de Cristóbal de las Casas (Sevilla, 1570), y figura después en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611), y se encuentra ya en el Marqués de Santillana. A estos datos podemos añadir unos cuantos ejemplos acerca de su empleo en la poesía española del siglo XVI. En efecto, el cultismo *cóncavo* no aparece ni una vez en las *Obras* de Boscán y Garcilaso (Barcelona, 1543), ni en *Los siete libros de la Diana* de Montemayor (Valencia, 1559), pero lo encontramos ya en la *Fábula de Adonis, Hipomenes y Atalanta* de don Diego Hurtado de Mendoza, anterior, como todas sus obras, a 1575:

Va serena en el aire y levantada,
por el *cóncavo* cielo rodeando.

(pág. 72.)

Es frecuentísimo en la primera parte de *La Araucana* de don Alonso de Ercilla (1569):

y las cavernas *cóncavas* atruenan.

(II, p. 11 b.)

Las *cóncavas* quijadas le deshace.

(III, p. 13 b.)

Recio el cogote *cóncavo* desciende.

(III, p. 15 b.)

Hieren el alto *cóncavo* del cielo.

(IV, p. 21 b.)

Que los *cóncavos* cielos atronaba.

(IX, p. 38 a.)

De sus cavernas *cóncavas* saliendo.

(XV, p. 60 a.)

Por los huecos y *cóncavos* cerrados.

(XV, p. 60 a.)

Y en la segunda parte de *La Araucana* (Madrid, 1578):

Lejos las rocas *cóncavas* herían.

(XVI, p. 62 a.)

Que en la *cóncava* sien la arrebatada.

(XIX, p. 73 b.)

Cubiertos de sus *cóncavos* escudos.

(XIX, p. 74 b.)

Aparece también en *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

En un *cóncavo* leño la armonía.

(VI, p. 31 b.)

Que del espacio *cóncavo* sacaron.

(XVI, p. 83 b.)

Como en las rocas *cóncavas* fijados.

(XXIV, p. 134 b.)

En las *Rimas* de Lope de Vega (Sevilla, 1604):

se vuelvan peñas *cóncavas* y extrañas.

(Son. 9, p. 35.)

diamantes en su *cóncavo* sutiles.

(Egl. II, p. 100.)

En *La Conquista de la Bética* de Juan de la Cueva (Sevilla, 1604):

El *cóncavo* metal con ronco estruendo.

(XII, p. 196.)

En *La Jerusalén Conquistada* de Lope de Vega (Madrid, 1609):

por los escuros *cóncavos* salía
hórrido fuego en vez de vista clara.

(Lib. I, p. 13.)

En el Soneto XXV de las *Diversas Rimas* (Palermo, 1617) de Francisco de Medrano, anteriores forzosamente a 1607, fecha de su muerte:

Con el inmenso *cóncavo* del cielo.

(Son. XXV, p. 350 a.)

Góngora lo adopta por vez primera en el pasaje del *Polifemo* que estamos estudiando.

5. **y verdes celosías unas yedras,**
trepando troncos y abrazando piedras.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe a propósito de este pasaje:

"Y unas yedras trepando por los troncos de los árboles, y abraçando las piedras, hazían verdes zelosías que los ocultavan. Zelosía en nuestra lengua Castellana, vale el enrexado de varas delgadas, que se pone en las ventanas, para que los que están en ellas, gozen de lo que passare afuera, y ellos no sean vistos, dixose *a celando;* porque los encubre. Trepar vale tanto como boltear: y assí porque la yedra sube por los árboles, ciñéndolos con tantas bueltas, dixo don Luis trepando troncos, imitando a Catulo, que escrivió lo mismo: *in nuptias Iuliae & Manlii.*

...Vt tenax hedera, hac & hac
Arborem implicat errans.

... Y abraçando piedras dixo por la tenacidad con que la yedra se arrima a ellas... La yedra es un cierto género de yerva, que perpétuamente está verde, la qual se llega, por no poder levantarse en sí misma a los árboles y a los muros."

(fol. 380.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe:

> "*Y verdes celosías unas yedras.* La peña era *dosel,* la yerva *sitial,* las yedras *celosías,* para estorvar que los viessen; que por esso se dizen *celosías,* de *celando;* por que encubren. No se llama celogía; erró en esta voz Covarrubias. De la *yedra* han dicho mucho, muchos. *Trepando troncos.* Una de las propiedades de la *yedra* es trepar abraçada con los árboles... *Y abraçando piedras.* Otra propiedad de la *yedra.*"
>
> (Notas 4-6, cols. 265-266.)

La alusión a las verdes celosías de hiedra parece inspirada en el siguiente pasaje de los *Pastores de Belén* de Lope de Vega (Madrid, 1612):

> "... *y haciendo celosías las ramas,* la contemplaban cerca."
>
> (Lib. I, p. 79.)

También puede haber recordado Góngora los siguientes versos de la *Grandeza Mexicana* del Obispo Balbuena (Méjico, 1604):

> *La fresca yedra,* que en el tronco y falda
> Del olmo antiguo en mil engaces sube
> *Sus bellos enrejados de esmeralda.*
>
> (Cap. V, p. 52.)

En lo que respecta al tema clásico de las hiedras, que trepan a lo largo de los muros y se enlazan a los troncos de los árboles, los ejemplos podrían ser innumerables ya en la poesía latina. El tema aparece ya en Horacio, en el Epodo XV:

> Arctius atque hedera procera adstringitur ilex,
> Lentis adhaerens bracchiis.
>
> (XV, vs. 5-6.)

Pero es preciso advertir que, a partir de Catulo, la alusión a las hiedras es muy frecuente en las escenas amorosas, y en la descripción de paisajes y escenarios idílicos, por el simbolismo erótico de sus apretados abrazos.

La descripción del paisaje idílico en la poesía renacentista se caracteriza siempre por el dulce frescor del ramaje que le da sombra, por el verde césped sembrado de rosas y flores y por el murmurar de un arroyo que arrulla a los amantes. Véase un ejemplo en el *Orlando Innamorato* de Boiardo, describiendo el paisaje de los amores de Brandimarte y Fiordelisa:

Dentro a un boschetto, a un bel prato fiorito,
Che d'ogni lato e chiuso da duo monti,
De fior diversi pinto e colorito,
Fresco de ombre vicine e de bei fonti.

(Lib. I, XIX, 59.)

Ariosto, al describir en el *Orlando furioso* la caverna del Sueño, la pinta cubierta de hiedra:

Sotto la negra selva una capace
E spaziosa grotta entra nel sasso,
Di cui la fronte *l'edera seguace*
Tutta aggirando va con storto passo.

(XIV, 93.)

El mismo Ariosto, en el *Orlando furioso,* describe el idílico escenario de los amores de Angélica y Medoro, adornado con vides y hiedras:

Orlando viene *ove s'incurva il monte*
A guisa d'arco in su la chiara fonte
Aveano in su l'entrata il luogo adorno
Coi piedi storti edere a viti erranti.

(XXIII, 105-106.)

Garcilaso, en la Egloga III, en su descripción del paisaje idílico del Tajo, pinta una espesura de hiedra:

Cerca del Tajo en soledad amena,
de verdes sauces hay una espesura,
toda de hiedra revestida y llena,
que por el tronco va hasta la altura,
y así la teje arriba y encadena,
que el sol no halla paso a la verdura.

(vs. 57-62.)

Garcilaso, en la Egloga I, aludiendo metafóricamente a su amada:

Viendo mi amada *hiedra*
de mi arrancada en otro muro asida.

(Egl. I, 135-6.)

Sobre el trepar de las yedras, en el *Arauco domado,* de Pedro de Oña (Lima, 1596):

Tambien se ve la yedra enamorada,
Que con su verde brazo retorcido
Ciñe lasciva el tronco mal pulido
De la derecha haya levantado.

(V, p. 374.)

Y en este otro pasaje del mismo poema:

Ni trepa por el viejo muro arriba
La hiedra tan revuelta ni enlazada.

(XIV, p. 423 b.)

La inspiración temática de Góngora tal vez procede del siguiente pasaje de Giambattista Marino, en uno de sus sonetos polifémicos:

Uscito al Sol da la spelunca alpestra,
rósa dagli anni, Polifemo, e rotta,
ove per entro a mezzo giorno annotta,
il crin d'edra s'attorse e di ginestra.

(Soneto 12, p. 169.)

OCTAVA XL

Sobre una alfombra, que imitara en vano
el tirio sus matices —si bien era
de cuantas sedas ya hiló gusano
y artífice tejió la Primavera—
reclinados, al mirto más lozano
una y otra lasciva, si ligera,
paloma se caló, cuyos gemidos
—trompas de Amor— alteran sus oídos.

(vs. 313-320.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"Sentáronse los dos amantes en el tapete de yerva, alfombras que los de Tyro no supieran contrahazer: porque estava matizada; estava el sitio todo sembrado de flores. Apenas se sentaron, quando se abatieron a un mirto dos palomas, que con sus gemidos amorosos los incitavan" (col. 266).

NOTAS

1. **Sobre una alfombra, que imitara en vano**
el tirio sus matices —si bien era
de cuantas sedas ya hiló gusano
y artífice tejió la Primavera—. Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

"*Sobre una alfombra.*—Reclinados los dos amantes sobre una alfombra. Alfombra es lo mismo que tapete, téxese de muchas colores, yo entiendo que este nombre es Arabigo de los muchos que quedaron en España... *Que imitara en vano el Tirio sus matizes.* Cuyos matizes no pudiera imitar el Tirio. Una de las partes donde mejor se hazían estas alfombras, o tapetes era en la Assiria, cuyos pueblos eran los Fenizes donde estaba la ciudad de Tiro... Matiz es la mistura de colores diferentes. *Si bien era, de quantas sedas ya hiló gusano / y artífice texió la primavera /* Aunque era de todas quantas sedas la primavera hiló gusano, y texió artífice. Alude nuestro Poeta al gusano de seda, llamado en Latín *Bombix...* Dixo pues don Luis, que se reclinaron los Amantes sobre una alfombra, que el Tirio no imitara sus matizes, aunque era de quantas sedas hiló gusano la primavera, y texió artífice: por hazer en esta Metáfora mayor el impossible, pues siendo la Assiria (donde como ya diximos estava Tiro) la parte donde mejor se texían las sedas, aun no pudiera sus naturales imitar la variedad de las que la primavera avía hilado, y texido para aquella alfombra en que se avían reclinado."

(fols. 381 v.-382 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe:

"*Sobre un alfombra que imitara en vano el Tyrio sus matizes.* "Sentáronse sobre la yerva *tapete,* o *alfombra,* cuyos matizes no pudiera remedar el telar de *Tiro.* Esto trasladó en la Soledad I D. L.

Cubren las que Sidón telar Turquesco,
No ha sabido imitar verdes alfombras.

...Pero en el primero erró D. L. en adoptar el oficio de texer a los *Tirios*, porque el *Tirio* no texía sino teñía las púrpuras... *Si bien era de quantas sedas ya hiló gusano y artífice texió la primavera, reclinados.* Estava sembrado de flores el suelo. Continua la alusión a las alfombras, diziendo que la primavera hiló como el gusano las flores, que son las sedas, y texió las alfombras."

(Notas 1-2, cols. 266-267.)

La metáfora gongorina de este pasaje, que convierte el lecho de hierbas y flores en el que yacen los dos amantes en una riquísima alfombra, procede de Camoens, en la descripción de la isla de Venus, que convierte el césped que cubre la tierra en una alfombra más bella que los tapices persas. Véase el pasaje de Camoens en *Os Lusíadas* (Lisboa, 1572):

Pois a tapeçaria bella e fina,
Com que se cobre o rustico terreno,
Faz ser a de Achemenia menos dina,
Mas o sombrio valle mais ameno.

(IX, 60.)

Probablemente por influjo de Camoens aparece en *La Arcadia* de Lope (Madrid, 1598):

Y así la tierra sus alegres paños,
sus *alfombras* finísimas tendiendo,
mostró artificios de labor estraños.

(Lib. V, p. 288.)

En el *Arauco domado* de Pedro de Oña (Lima, 1596):

Pues dentro de una plácida floresta,
do nunca ofende sol ni daña sombra,
y a do *la natural y verde alfombra*
al rey de los sentidos hace fiesta.

(II, p. 358 b.)

En el romance *A la muerte del rey Filipo II, el Prudente,* en las *Rimas* de Lope (Madrid, 1602), que puede haber influído en Góngora:

iban a besar sus plantas,
y entretejer para ellas
ricas alfombras de flores,
en vez de hilos de oro y seda.

(pág. 126.)

En la *Vida del patriarca San Joseph* de Valdivielso (Toledo, 1607):

Mira que esparcen flores los jardines,
haciendo con cuidado diligente,
dellas *alfombras* para los chapines
con virillas de plata de su oriente.

(V, p. 155 a.)

Luis Martín, en su versión de la oda de Horacio *Diffugere nives* (Oda, VII, lib. IV), en las *Flores de poetas ilustres* (Valladolid, 1605):

Y ya la primavera
Con su bordada alfombra el campo cubre,

(pág. 32.)

Diego Mexía, en un pasaje de su versión de las *Heroidas* de Ovidio, en la epístola de Safo a Faón, añadido libremente por él (Sevilla, 1608):

Andando estos boscajes montuosos,
Llego a la selva que sirvió de *alfombra*
Y cama a nuestros cuerpos calurosos.

(Epístola última, p. 376.)

Lope, en la *Jerusalén Conquistada* (Madrid, 1609):

y en competencia de floridos prados
cuando esmalta el abril la seca tierra
alfombras que a los campos inventores
pudieran dar lecciones de hacer flores.

(Lib. XIII, t. II, p. 43.)

2. **reclinados, al mirto más lozano**
una y otra lasciva, si ligera,
paloma se caló, cuyos gemidos...—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

"Se calaron al mirto más lozano dos palomas lascivas, aunque ligeras. Aviendo dicho lascivas, pondera que eran ligeras, por ser propio de la lascivia entorpecer: y assí los antiguos escrivieron que se criava en el ocio el amor... La paloma es ave conocida, dixose assí del hombre Latino, *Palumba,* que en rigor es la paloma que se cría en las peñas, y en los árboles, diferente de la doméstica que cría en los palomares, y en latín se llama *Columba.* Parece que estas aves enseñan a amar. Y assí Propercio en la Elegía décima quinta del libro segundo, persuade a su dama con el exemplo suyo:

Exemplo iunctae tibi sint in amore columbae.

[Lib. II, V, 28.]

... Fueron dedicadas a Venus según muchos de los Griegos... Por esto fingieron que tiravan el carro de Venus."

(fol. 385-385 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"Apenas se reclinaron en la yerva, quando decendieron sobre un mirto dos palomas: *Loçano* es lo mismo que lucido floreciente: en las plantas es voz de hermosura, en los hombres de gallardía, de brío y buen tratamiento en los brutos. Usa D. L. esta voz *Soledad I. Era loçano assí, novillo tierno.* La voz *calar* es de la cetrería; suena *penetrar.*"

(Nota 3, col. 268.)

Ante todo, la alusión clásica al arrullo de las palomas aparece en la Egloga I de Virgilio:

Nec tamen interea raucae, tua cura, palumbes,
Nec gemere aeria cessabit turtur ab ulmo.

(vs. 58-9.)

Que dice así en la versión de Fray Luis de León:

> La tórtola en el olmo haciendo asiento
> repetirá su queja, *y tus queridas*
> *palomas sonarán con ronco acento.*
>
> (Egl. I, vs. 106-8, t. I, 268.)

Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* aduce el precedente clásico de Ovidio en el *Ars Amandi:*

> Quae modo pugnarunt jungunt sua rostra columbae,
> Quarum blanditias verbaque murmur habet.
>
> (Lib. II, vs. 465-6.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* señala ya certeramente que "este descender de las palomas es de Virgilio" en el libro VI de la *Eneida:*

> Vix ea fatus erat geminae cum forte columbae
> ipsa sub ora viri caelo venere volantes,
> et viridi sedere solo.
>
> (Lib. VI, vs. 190-192.)

Es una escena en que las palomas, aves de Venus, se aparecen a Eneas, hijo de la diosa, y le guían hasta la rama de oro. En la traducción clásica de Gregorio Hernández de Velasco (Amberes, 1557):

> No bien la avia acabado, quando súbito
> Bajan del alto cielo por el aire
> Cercano a él bolando dos palomas,
> I sientanse en el fresco y verde suelo.
>
> (Lib. VI, p. 270.)

Fernando de Herrera, en la égloga *Amarilis* de las *Rimas Inéditas* (1578):

> y en la aya que crece ambiciosa,
> las palomas contemplo en paz amada,
> con dulces juegos dulces arrullarse,
> porque puedan inflamarse,
> creçiendo en ellas luego
> el amoroso fuego.
>
> (Egl. III, vs. 101-106, p. 146.)

Es evidente, sin embargo, que Góngora se inspira en el siguiente soneto de las *Rime Boscherecce* de Marino (Venecia, 1602):

Duo dela Dea piu bella *augei lascivi*
Sovra un mirto gemean frondoso, e spesso,
E de'lor baci al mormorar sommesso
Rispondean l'aure innamorate, e i rivi.

(pág. 71.)

Es éste el único precedente que hemos podido encontrar cuyas coincidencias con el pasaje gongorino permiten considerarlo como su fuente directa. En efecto, Marino sitúa, al igual que Góngora, las dos palomas: *duo augei lascivi,* que en el poeta cordobés se convierten en *una y otra lasciva, si ligera paloma,* sobre las ramas de un mirto; *sovra un mirto... frondoso,* que Góngora convierte en *al mirto, más lozano;* y alude a sus gemidos o arrullos: *sovra un mirto gemean,* que aparecen también en Góngora: *al mirto más lozano... paloma se caló, cuyos gemidos...* coincidencias más que suficientes en un pasaje tan breve para demostrar la incitación por parte de Góngora.

3. **reclinados.**— Según Dámaso Alonso, en *La lengua poética de Góngora* (p. 62), el cultismo *reclinar* aparece registrado por vez primera en el *Diccionario* de Jean Palet (París, 1604) y posteriormente en el *Tesoro* de César Oudin (París, 1616). Es preciso advertir, sin embargo, que dicho cultismo figura también en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611), en la voz *Cabeça.* "Reclinar la cabeça, *abaxarla*" (p. 250 a-b). Pese a su tardía aparición en los diccionarios y a su moderna adopción por parte de Góngora, que usa por vez primera este cultismo en una composición de 1609, el verbo *reclinar* es ya de uso corriente en las *Obras* de Garcilaso (Barcelona, 1543), que aparece como su verdadero introductor en la poesía española del siglo XVI. Véanse algunos ejemplos garcilasianos:

Las fieras que *reclinan*
su cuerpo fatigado.

(Egl. I, vs. 203-4.)

En aquel prado allí nos *reclinamos*
y del céfiro fresco recogiendo
el agradable espiritu, respiramos.

(Egl. II, vs. 437-9.)

Mostróle una labrada y cristalina
urna, donde él *reclina* el diestro lado.

(Egl. II, vs. 1172-3.)

En las templadas ondas ya metidos
tenían los pies, y *reclinar* querían
los blancos cuerpos...

(Egl. III, vs. 281-3.)

¡Y cuantas otras, cuando se acababa
aquel furor, en la ribera umbrosa,
muerta, cansada, el cuerpo *reclinaba!*

(Eleg. I, vs. 56-8.)

En él se *reclinaban* tus discretos
y honestos pareceres, y hacían
conformes al asiento sus efetos.

(Eleg. II, vs. 68-70.)

Por influjo garcilasiano aparece en la *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo (Valencia, 1564):

"Y sentándose en el suelo *reclinado* sobre la urna..."

(Lib. III, p. 372 b.)

Y también en las *Canciones entre el Alma y el Esposo* de San Juan de la Cruz:

Entrádose ha la Esposa
en el ameno huerto deseado,
y a su sabor reposa,
el cuello *reclinado*
sobre los dulces brazos del Amado.

(pág. 27.)

4. cuyos gemidos
—trompas de Amor— alteran sus oídos.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

> "Cuyos gemidos como trompas del amor alteran sus oídos. La trompa es un instrumento bélico de metal, que en Latín se dize *Tuba,* con cuyo sonido se alientan los soldados para la batalla... Llamó D. L. trompas de amor a los gemidos de las palomas, para dar a entender, que los amantes militan también acordándose de Ovidio que lo assegura, lib. 2. Arte amandi... Y en la Eleg. 9 del Lib. I, Amor.[es]... Lee toda esta Elegía, donde compara ingeniosamente los amantes a los soldados."
>
> (fol. 385 v.-386.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

> "*Cuyos gemidos.* Es propia voz de la paloma el *gemido... Trompas de amor alteran sus oídos.* Parece que amor tocava a batallas, siendo trompas, para que començassen, las aves de Venus. Roçóse D. L. con L. Ariosto en *Orlan.*[*do*] *can. 25. estan. 68...* Es alusión a los cavallos generosos, que en escuchando el eco de la trompa, o tambor, se alteran, y se erizan."
>
> (Notas 4-5, cols. 268-269.)

Ya Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* señala certeramente la fuente de estos versos, procedente de un pasaje de *Orlando Furioso* de Ariosto:

> *Non rumor di tamburi o suon di trombe*
> *furon principio, al amoroso asalto,*
> *ma baci, che imitavan le colombe*
> *davan segno or di gire or di far alto.*
>
> (XXV, 68.)

Que dice así en la traducción de Jerónimo de Urrea (Amberes, 1549):

> No rumor de trompetas ni atambores
> Fueron principio al amoroso assalto,
> Mas besos qual palomas con amores
> Que dan señal d'andar o hazer alto.
>
> (Canto Ventesimoquarto, fol. 103.)

Cuya versión heroica, de súbita e imprevista interrupción de un idilio amoroso, encontramos en *La Araucana* (1569) de Ercilla, en el episodio de Lautaro y Guacolda:

Ella razón no admite y mas se ofende,
Que aquello mayor pena le causaba;
Rompiendo el tierno punto en sus amores
El duro son de trompas y atambores.

(XIV, p. 55 b.)

En el *Arauco domado* de Pedro de Oña (Lima, 1596), contraponiendo el ocio amoroso a la guerra:

Y a donde por hablar cosas de amores,
Las del guerrero adúltero se callan:
Do como la dulzaina y rabel hallan,
No quieren son de trompa ni atambores.

(III, pág. 366 a.)

En la *Canzone I, Baci,* de la *Parte Seconda* de las *Rime* de Marino (Venecia, 1602), aparece un recuerdo de la guerra amorosa, cuyas trompas bélicas son los besos:

Entran scherzando in giostra
Le lingue innamorate;
Baci le trombe son, baci l'offese,
Baci son le contese:

(Canzone I, p. 25.)

En la canción *Il Letto* de Giambattista Marino, escrita en 1608 *Per le nozze di Francesco Gonzaga, principe di Mantova, e di Margherita infanta di Savoia,* reaparece el mismo tema:

Formavan le bell'alme
ed amanti e nemiche
risse d'amor pudiche,
e'n lieta lizza, a dilettose palme
provocando le salme,
innocenti omicide,
alternavan tra lor dolci disfide,
dove pungenti e caldi
eran trombe i sospiri, i baci araldi.

(pág. 338.)

Góngora, como notó ya Dámaso Alonso, había imitado el pasaje de Ariosto en su romance de Angélica y Medoro, escrito en 1602:

Tórtolas enamoradas
son sus roncos atambores.

(48, p. 123.)

Con posterioridad al Polifemo, Luis de Ulloa recuerda el pasaje del *Orlando* en unos versos de su poema *La Raquel:*

No rumores de bélicos clarines
Dieron principio al amoroso asalto,
El aura sí, movida en los jazmines
Que coronan el álamo mas alto.

(pág. 478.)

Góngora, que, como hemos visto en otros pasajes de la fábula, profesa una especial predilección por el tema ovidiano de la guerra de amor, aplica aquí, por influjo de Ariosto, una alusión a las trompas guerreras que convocan a los amantes a la batalla amorosa. Y dado el viejo simbolismo erótico de las palomas, aves de Venus, sus gemidos o lascivos arrullos serán las trompas de Amor que alteran sus oídos, que les incitan al combate amoroso y les dan la señal para empezar la batalla. En la poesía italiana, desde Ariosto a Giambattista Marino, son los besos de los amantes los que dan la señal para iniciar el silencioso combate, pero la comparación que aparece en el pasaje del *Orlando* de los lascivos besos de Ricciardetto y Fiordispina con los arrullos de las palomas sugiere ya a Marino la idea de que los besos son las trompas que dan la señal para iniciar la amorosa batalla, y a Góngora, por el contrario, que son los arrullos de las palomas o de las tórtolas las trompas de Amor que inician el combate amoroso de los dos amantes.

Inicialmente el sonido de trompas y atambores aparece en las descripciones de festejos y batallas. Así en el *Orlando innamorato* de Boiardo:

Parigi risuonava de instromenti
Di trombe, di tamburi e di campane;

(Lib. I, canto I, 11.)

Trombe, tamburi e piffari sonando,
Di romor dolce empian l'aer sereno.

(Lib. II, I, 31.)

Trombe e tamburi a un tratto e cridi altieri
Oditi fôrno intorno ad ogni lato;

(Lib. II, VI, 59.)

E corni e trombe e tamburi e gran voce
Facean la terra e il cel tutto stremire.

(Lib. II, XIV, 56.)

Con tanti corni e tamburini e trombe,
Che par che'l mare e il cel tutto rimbombe.

(Lib. II, XV, 11.)

Gnacare e corni e tamburini e trombe
Suonorno a un tratto intorno della piaccia;
Trema la terra e par che il cel rimbombe.

(Lib. II, XX, 16.)

A suon de trombe quivi se trescava
Zoiosa danza, che di qua non se usa:
Nel contrapasso l'un l'altro baciava,
Né se potea tener la bocca chiusa.

(Lib. III, VII, 29.)

E con festa ioconda e dolce canto,
Suonando tamburini e trombe e piffere,
Per una escala di marmoro ad aggio
Con lui se ritornarno entro al palaggio.

(Lib. III, II, 33.)

En el *Orlando furioso* de Ariosto podemos ver claramente cómo el tema es una transposición a la guerra de Amor de una alusión característica de las descripciones guerreras:

Di trombe, di tamburi e di campane
Già s'ode alto rumore in ogni valle.

(VIII, 10.)

L'alto rumor delle sonore trombe,
De'timpani e de'barbari stromenti.

(XVI, 56.)

E di tamburi un suon misto e di trombe
Il mondo assorda, e'l ciel par ne rimbombe.

(XVIII, 7.)

Con tal rumor di timpani e di trombe.
Che tutto'l mondo par che ne rimbombe.

(XVIII, 41.)

Di trombe, di tambur, di suon di corni
Il popol risonar fa cielo e terra.

(XX, 83.)

Altri a suon di tamburo, altri di tromba:
Grande e'l rumore, e fin al ciel rimbomba.

(XXVII, 19.)

Fece Rinaldo per maggior spavento
Dei Saracini, al mover dell'assalto,
A trombe e a corni dar subito vento,
E. gridando, il suo nome alzar in alto.

(XXXI, 53.)

OCTAVA XLI

El ronco arrullo al joven solicita,
mas, con desvíos Galatea süaves,
a su audacia los términos limita,
y el aplauso al concento de las aves.
Entre las ondas y la fruta, imita
Acis al siempre ayuno en penas graves:
que, en tanta gloria, infierno son no breve
fugitivo cristal, pomos de nieve.

(vs. 321-328.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"El arrullar aunque amoroso, ronco de las palomas, era estímulo para que en imitación suya se atreuiesse Acis a solicitar despejado, empeños de Galatea: pero ella suauemente desdeñosa enfrenaua su osadía, ponia límite a su atreuimiento, y al aplaudir con la imitación los arrullos de las palomas. Acis estaua como Tántalo ayuno entre la fruta y el agua: pues emedio de dicha tanta como era estar con Galatea no era pena poca, que le huyesse esquiua" (col. 279).

NOTAS

1. El ronco arrullo al joven solicita.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe lacónicamente:

> "El ronco canto de las palomas... Provoca al joven a la solicitud de sus deseos."
>
> (fol. 386.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* comenta por su parte:

> "Incitava a Acis el ver *arrullar* a las palomas. *Ronco* llama a su arrullo Virgilio Ecl. I. *Rauca tua cura palumbes... Arrullo* juzgo yo que viene de *ruo,* acometer a besarse las palomas."
>
> (Nota 1, cols. 279-280.)

El simbolismo erótico de los arrullos de las palomas y el poder incitante de sus amores es un tópico de la poesía grecolatina y renacentista que ya hemos puesto de relieve en la octava anterior. Véase, por ejemplo, en el *Canzoniere* de Petrarca:

> L'acque parlan d'amore e l'ôra e i rami
> e gli augelletti e i pesci e i fiori e l'erba
> tutti inseme pregando ch'i'sempre ami.
>
> (CCLXXX, p. 262.)

También en un soneto de las *Rime* de Marino (Venecia, 1602) el arrullo de las palomas incita al amor:

> Io, ch'al herbetta in grembo i sonni estivi
> Trahea non lunge, ala mia ninfa apresso,
> Godea col dolce essempio al modo stesso
> I diletti d'Amor dolci, e furtivi:
>
> (pág. 71.)

Aparte de los modelos citados, *rauca,* etc., Góngora ya utiliza este tópico en una composición de 1602:

Testigo fué a tu amante
aquel vestido tronco
de algun arrullo ronco.

(389, p. 595, vs. 10-12.)

2. **mas, con desvíos Galatea süaves,**
a su audacia los términos limita.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe:

"Pero Galatea con suaves desvíos limita los términos a su osadía, no le concede todo lo que pretende atrevido."

(fol. 386-386 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* explica este pasaje del siguiente modo:

"Pero suavemente desdeñosa Galatea limitava su atrevimiento. Este desdén suave es imitación de Ovidio 1. I. *amor.* eleg. 5. de la resistencia de Corina."

(Nota 2, col. 280.)

Pellicer se refiere al siguiente pasaje de los *Amores* de Ovidio, descripción de una escena amorosa entre dos amantes llena de la gracia lánguida y voluptuosa del gran poeta latino:

Pugnabat tunicam, sed tamen illa tegi.
Quae cum ita pugnaret, tamquam quae vincere nollet,
Victa est non aegre proditione sua.

(Lib. I, Eleg. V, 14-16.)

No creo que este pasaje ovidiano haya influído en modo alguno sobre el texto de Góngora que estamos estudiando, con el cual no ofrece la menor semejanza formal. Más certera parece la fuente pro-

puesta por Salcedo Coronel, quien en el *Polifemo comentado* señala como fuente de este pasaje unos versos de Horacio:

Dum flagrantia detorquet ad oscula
Cervicem: aut facili saevitia negat.

(*Odas,* Lib. II, 12.)

Pero el primer verso: *mas con desvios Galatea suaves,* parece más bien una reminiscencia del Tasso en un soneto de las *Rime* (Per Nozze):

Le dolci guerre dolcemente ardite
E le repulse dolcemente oneste,
Da vezzi e paci dolci a seguir preste
Sian spesso dolcemente anco seguite.

(LXXXI, 5-8, p. 816.)

O un recuerdo de la *Aminta:*

E siano i condimenti
De le nostre dolcezze
Non sí gravi tormenti,
Ma soavi disdegni
E soavi repulse.

(Atto V, 152-158.)

Originariamente procede de Petrarca, en el *Canzoniere,* donde aparece la versión platónica del tema:

Dolci durezze e *placide repulse,*
piene di casto amore e di pietate.

(CCCLI, p. 316.)

Que encontramos en este otro pasaje del *Canzoniere:*

E per pianger ancor con piú diletto,
le man bianche sottili
e le braccia gentili,
e gli atti suoi soavemente alteri,
e i dolci sdegni alteramente umili.

(XXXVII, p. 42-3.)

Por su parte, Ariosto, en el *Orlando furioso,* alude también a los desdenes y los desvíos de amor, y a los tormentos que infligen:

> *Gli sdegni, le repulse,* e finalmente
> Tutti i martir d'Amor, tutte le pene
> Fan per lor rimembranza, che si sente
> Con miglior gusto un piacer quando viene.
>
> (XXXI, 4.)

En cuanto a la forma, Góngora parece haber seguido el siguiente pasaje de *La Araucana* de Ercilla, en el conmovedor episodio de la bárbara Glaura, relatando su amor:

> Yo la ocasión dañosa *desviando,*
> Con gravedad y *términos* honestos
> (Que es lo que más *refrena la osadía)*
> Sus erradas quimeras deshacía.
>
> (XXVIII, p. 105 a.)

Sin excluir en modo alguno el conocimiento del tema petrarquista recreado por el Tasso, diríase que Góngora ha tenido especialmente presente este pasaje de Ercilla, con el cual sus versos ofrecen significativas coincidencias. En efecto, parece que el verso de Ercilla: "Yo la ocasión dañosa *desviando*" haya sugerido al gran poeta cordobés el verso: "Mas con *desvíos* Galatea suaves", mientras que la alusión del primero: "Con... términos honestos / que es lo que más *refrena* la *osadía*", se puede relacionar con el verso gongorino: "A su *audacia* los *términos limita*", que ofrece tres términos coincidentes con Ercilla, uno de ellos idéntico incluso en la forma: *términos,* y los otros dos equivalentes o sinónimos: *audacia* = *osadía* y *limita* = *refrena.* Señalamos una vez más el proceso creativo de la obra gongorina dentro de la complicada técnica de imitación, no un plagio inexistente y carente de sentido dentro de la obra genial del gran poeta cordobés.

El uso de la expresión *limitar los términos a la audacia* procede de construcciones como la siguiente, en la *Araucana* de Ercilla:

> *Y pone freno y límite al deseo.*
>
> (XVI, p. 65 b.)

Soto de Rojas imita literalmente la expresión de Góngora en la Canción *Al Conde de Olivares* en la dedicatoria del *Desengaño de Amor en Rimas* (Madrid, 1623):

> De las ciencias *los términos limita.*
>
> (p. 10, v. 1.)

3. y el aplauso al concento de las aves.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica:

> "Y limita también el aplauso al concertado canto de las aves, no da lugar con su resistencia a que las aves celebren de todo punto las victorias de Amor en su dulce canto."
>
> (fol. 386 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

> "Limitava el aplaudir el canto lascivo de las palomas. Este aplaudir está en Opiano *lib. I. de Venat.*[ione]. *Oscula blanda vibrant plaudentes vere palumbes.*"
>
> (Nota 3, col. 280.)

Si Góngora no se ha inspirado directamente en la fuente clásica de Opiano en el *De Venatione,* es muy posible que haya recordado el siguiente pasaje de *La Cristiada* de Fray Diego de Hojeda (Sevilla, 1611):

> Dijo; y como a la cándida mañana,
> Entre pintadas y olorosas flores,
> Con lengua placentera y voz ufana
> *Hacen aplauso pájaros cantores.*
>
> (II, p. 417 b.)

Según Dámaso Alonso en *La Lengua poética de Góngora* (p. 51), el cultismo *aplauso* aparece registrado por vez primera en el *Vocabulario* de Cristóbal de las Casas (Sevilla, 1570) y está incluído posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611). El doctísimo

gongorista no aduce ningún ejemplo de su empleo en textos medievales, lo cual señala su extremada rareza con anterioridad al siglo XVI, y consigna ya su aparición en el *Quijote*. Dicho cultismo no se encuentra usado ni una vez en Garcilaso *(Obras,* 1543), ni en *La Diana* de Montemayor (1559), ni en *Algunas obras* de Fernando de Herrera (1582), pero es ya frecuente en la segunda parte de *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1578):

> Con grande *aplauso* y grita de la gente.
> (XIX, p. 74 a.)

Y en la tercera parte del mismo poema (Madrid, 1589):

> Con grande *aplauso* y fiesta de la gente.
> (XXX, p. 112 a.)

> Con gran *aplauso* y alardosa entrada.
> (XXXIII, p 125 b.)

Y muy corriente en *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

> Entonces con *aplauso* le pusieron.
> (II, p. 11 a.)

> Y con bárbaro *aplauso* señal dieron.
> (II, p. 13 a.)

> Los mayores *aplausos* de la esfera.
> (V, p. 26 a.)

> Y bien de *aplauso* fué claro argumento.
> (VII, p. 37 b.)

> El *aplauso* de aquel recebimiento.
> (VI, p. 31 a.)

> Sintió el *aplauso* que sin vanas glorias.
> (VI, p. 31 b.)

Con alto *aplauso* en todo condecienden.
(VII, p. 40 a.)

De *aplausos*, semejante a aquel ruïdo.
(XIV, p. 74 a.)

Y con *aplauso* de la grey amiga.
(XXII, p. 122 a.)

Aparece también en *La Galatea* de Cervantes (Alcalá, 1585):

con el devido *aplauso* y el decoro.
(Lib. VI, t. II, p. 219, r. 29.)

Y en un soneto de Francisco de Medrano publicado en sus *Diversas Rimas* (Palermo, 1617):

Del *aplauso* esperó la voz sonora.
(Son. XXVI, p. 350 b.)

4. concento.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado*, escribe a propósito de este cultismo:

"Concento viene del nombre Latino *concentus*, que significa la harmonía, que resulta de diferentes vozes."
(fol. 386 v.)

Aparece ya en los *Fastos* de Ovidio:

Et tepidum volucres *concentibus* aerà mulcent.
(Lib. I, 155.)

Lo emplea Petrarca en el *Canzoniere*:

e quando
piú dolcezza prendea di tal *concento*...
(CCCXXIII, p. 290.)

Boiardo, en sus *Amorum libri:*

Con che dolce *concento* insieme accolti
Se vano ad albergar quei vaghi ocelli.

(Lib. II, CIII, p. 70.)

Ariosto, en el *Orlando furioso:*

Aspro *concento,* orribile armonía
D'alte querele, d'ululi e di strida.

(XIV, 134.)

Marino, en las *Rime Boscherecce* (Venecia, 1602):

In te l'aure, e gli augei lieto *concento*
Spargan volando entro l'ombroso velo:

(pág. 92.)

En el soneto *Avvenimento d'un Usignuolo* de las *Rime Boscherecce* del propio Marino:

Ma, mentre, che'l tenor del bel *concento*
Raddoppiava piu dolce, a caso scorse
L'imagin sua nel fuggitivo argento.

(pág. 69.)

Según Dámaso Alonso, en la obra citada (p. 52), el cultismo *concento* aparece registrado por vez primera en el *Tesoro* de César Oudin (París, 1616), y posteriormente incluído en el *Vocabulario* de Lorenzo Franciosini (Roma, 1620), siendo usado por vez primera por Góngora en 1606. Por nuestra parte podemos afirmar que aun cuando no esté incluído en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611), es de uso corriente en la poesía española de la segunda mitad del siglo XVI, muchos años antes de Góngora. Aparece ya en *La Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo (Valencia, 1564), en sus *Versos franceses:*

Moviendo tal *concento*
por campos encinales
que ablande duras peñas y a fieros animales.

(Lib. IV, 386 a.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

> Cuando en dulce *concento* y armonía.
>
> (XXIV, p. 135 a.)

En *La Galatea* de Cervantes (Alcalá, 1585):

> "... un tan estraño y lastimoso *concento*."
>
> (Lib. VI, t. II, p. 195.)

En la *Primera parte de la Angélica* de Barahona de Soto (Granada, 1586):

> Volvio despues los ojos al *concento*
> Que con diversas vozes ordenava
> La confusion de tantas aves varia,
> Tan dulce, quanto menos ordinaria.
>
> (Canto primero, f. 18.)

El mismo Barahona, en la Epístola *A Gregorio Silvestre:*

> Y dos olimpias há que del *concento*
> De las sagradas Musas y de Apolo
> Ocupo la memoria y pensamiento.
>
> (I, p. 695.)

En *El Monserrate* de Cristóbal de Virués (Madrid, 1588):

> A gran intento y gran *concento* justo.
>
> (I, p. 504 a.)

Y en el *Ejemplar Poético* de Juan de la Cueva (1609):

> no sólo tras la voz de los *concentos*.
>
> (Epístola I, v. 324, p. 126.)

5. **Entre las ondas y la fruta, imita**
Acis al siempre ayuno en penas graves.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe a propósito de este pasaje:

> "Acis imita entre las ondas, y la fruta al que con penas graves está siempre ayuno. Alude a la fábula de Tántalo, que fué hijo de

Iúpiter, y de la Ninfa Plotides; este en un combite queriendo probar el poder de los Dioses, les dió a su propio hijo Pélope a comer, pero ellos conociendo la vianda se abstuvieron todos, sino fué Ceres, que hambrienta comió una espaldilla. Los Dioses aviendo embiado a Mercurio al infierno por el alma del muchacho, le restituyeron a la vida, supliendo con otra de marfil la espaldilla que le faltava: y al autor de aquella maldad le arrojaron al infierno, dándole por castigo perpétua hambre y sed; porque estando metido hasta la boca en el Erídano, y pendiendo a su cabeça las mançanas de los árboles, quando quiere bever le huyen las ondas, y se levanta el codiciado fruto, quando pretende comer."

(fol. 306 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

Estava Acis mirando a Galatea sin gozarla, como Tántalo con el agua, y la fruta a la boca sin gustarla. La imitación es de Propercio *li. 2 el. 17.* Ovidio *lib. 2. de Art.* La fábula de Tántalo es vulgar en Ovidio, y los Mitológicos todos."

(Nota 4, col. 280.)

Como ya señaló certeramente Pellicer en sus *Lecciones Solemnes,* el tema se encuentra en Propercio:

Vel tu Tantalea moveare ad flumina sorte,
Ut liquor arenti fallat ab ore sitim.

(Lib. II, XVII, vs. 5-6.)

Aparece también en los *Amores* de Ovidio, pasaje que Góngora ha tenido presente:

Quaerit aquas in aquis et poma fugacia captat
Tantalus; hoc illi garrula lingua dedit.

(Lib. II, II, vs. 43-44.)

En las *Metamorfosis* ovidianas:

tibi, Tantale, nullae
Deprenduntur aquae, quaeque inminet, effugit arbor.

(Lib. IV, vs. 458-9.)

Ovidio, en las *Heroidas,* en la Epístola XVI, de Paris a Helena:

Nec proauo Stygia nostro captantur in unda
Poma, nec in mediis quaeritur umor aquis.
(XVI, vs. 211-212.)

Que dice así en la traducción castellana de Diego Mexía (Sevilla, 1608):

¿Que otra cosa es querer, con el anciano
Tántalo, asir la fruta que provoca
Al apetito, y trabajar en vano?
¿Y que otro mal que con sedienta boca
La agua buscar, que huye con presteza
Cuando la lengua se le arrima y toca?
(Epístola XVII, p. 305-306.)

Aparece también en las *Elegías* de Tibulo:

Tantalus est illic, et circum stagna; sed acrem
Iam iam poturi deserit unda sitim;
(Lib. I, III, vs. 77-8.)

Salcedo señala también un pasaje de las *Sátiras* de Horacio:

Tantalus a labris sitiens fugientia captat
Flumina.
(Lib. I, 1, vs. 68-69.)

En la poesía italiana lo encontramos ya en Ariosto, en el *Orlando furioso,* casi seguro modelo de Garcilaso, describiendo el dolor de Fiordispina, enamorada de Bradamante, a quien creyó varón:

Come l'inferno acceso di gran sete,
S'in quella ingorda voglia s'adormenta,
Nell'interrotta e turbida quiete,
D'ogni acqua che mai vide si rammenta.
(XXV, 43.)

Aparece también en las *Stanze per la Giostra* de Poliziano:

Qual fino al labbro sta nell'onde stige
Tantalo, e'l bel giardin vicin gli pende:
Ma, qualor l'acqua o il pomo vuol gustare,
Subito l'acqua e'l pomo via dispare.
(Oct. 36.)

El introductor español del tema, a quien tiene presente Góngora, como demostraremos en la nota siguiente, es Garcilaso:

Torno a llorar mis daños, porque entiendo
que es un crudo linaje de tormento
para matar a aquel que está sediendo
mostralle el agua por do está muriendo.

(Canción IV, vs. 93-6.)

George de Montemayor, en la *Egloga Segunda* del *Cancionero* (Amberes, 1554):

beber podría Tántalo en su fuente,
y el mançano gozar que le es vedado...

(pág. 93.)

Gutierre de Cetina, en la Canción XI, en un pasaje que hace pensar en los *desvíos suaves* de Galatea:

Tántalo, que de hambre y de sed muere,
Y ni puede morir, ni a su tormento
Satisfacer entre el remedio puesto,
Vuestros desvíos son; que si de hambriento
Me llego a aquel manjar que el alma quiere,
Lo desvanecen y lo alejan presto.

(vs. 155-160, p. 268-9, t. II.)

Fray Luis de León, en la Oda VII *A Felipe Ruiz de la Torre* y Mota, *De la avaricia,* traduciendo a Horacio:

Y Tántalo metido
en medio de las aguas afligido
De sed está...

(vs. 14-16.)

Juan de Arguijo, en el Soneto XVII, *La avaricia,* aludiendo a Tántalo, publicado en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa (Valladolid, 1605):

Agua en las aguas busca, y con la mano
El árbol fugitivo casi toca;
Huye el copioso Erídano a su boca,
Y en vez de fruta aprieta el aire vano. .

(Lib. I, 150, p. 176.)

El tema, no existente en el original latino, aparece también en la *Traducción parafrástica de la Oda 14 del Libro 2 de Horacio,* por el Licenciado Luis Martín de la Plaza, incluída en la *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres* de Juan Antonio Calderón (Sevilla, 1611):

Y a Tántalo, que prueba
Matar la sed y el fuego
De la cruel hambre, mas así que toca
La fruta y agua, luego
Se burlan de la mano y de la boca.

(Lib. I, § 75, p. 127.)

El pasaje que estudiamos es uno de los que ilumina más claramente el constante juego de transformación metafórica que tiene lugar en la poesía gongorina. Como hemos visto, no constituye novedad alguna la alusión al suplicio de Tántalo para ponderar el penoso tormento del deseo insatisfecho. La absoluta originalidad de Góngora proviene de la audaz identificación metafórica de los dos elementos tradicionales del suplicio de Tántalo, el *agua* que no alcanza para saciar su sed, y la *fruta* que no puede probar para aplacar el hambre, con los brazos y los senos de Galatea.

El proceso, aparentemente rebuscado y difícil, es en realidad inmediato y muy próximo. Si se tiene en cuenta que en el lenguaje metafórico renacentista, y específicamente en la obra de Góngora, el "agua" equivale a *cristal* y la "carne" blanca y límpida de una ninfa se convierte asimismo en *cristal* (recuérdese la distinción del poeta *juntaba el cristal líquido al humano).* La asociación entre ambos conceptos es inmediata. El cuerpo blanquísimo y cristalino de Galatea será ante el deseo de Acis como las *ondas* de cristal de la fuente eran para Tántalo sediento. Al propio tiempo la identificación de los pechos de Galatea con los frutos o manzanas de Tántalo se logra mediante un proceso idéntico. Los frutos de Tántalo —en latín, *poma*— se designan con este nombre en la poesía latina e italiana, *pommi di Tantalo,* y en la poesía italiana desde Ariosto al Tasso, y en algunos casos en la poesía española, como veremos luego, se designan también con este nombre los

pechos femeninos. En consecuencia, la asociación de ambos conceptos por la identidad de su expresión metafórica: *pomos* = "pechos femeninos", *pomos* = "frutas o manzanas", trae consigo la identificación. Por esto dice Góngora que Acis *entre las ondas y la fruta imita... al siempre ayuno en penas graves,* es decir a un Tántalo, puesto que él, al igual que Tántalo, se encuentra entre las *ondas cristalinas* del cuerpo de Galatea y las manzanas, *pomos de nieve,* de sus pechos. Como es lógico, la aclaración de estas dos metáforas se resuelve plenamente en los dos versos siguientes:

que, en tanta gloria, infierno son no breve
fugitivo cristal, pomos de nieve.

La correlación entre *las ondas* = *fugitivo cristal* y *la fruta* = *pomos de nieve,* queda explicada en este verso bellísimo por el mismo poeta. Ahora bien, las dos posibles fuentes de inspiración de Góngora en este pasaje parecen ser las siguientes. Por una parte, y como primer modelo, imitado directamente por Góngora en uno de sus sonetos más bellos, el siguiente soneto de las *Rime* de Torquato Tasso, que lleva por título: *Loda il labbro di sotto de la signora Leonora Sanvitale, il quale è alquanto ritondetto e si sporge fuori con mirabil grazia:*

Quel labbro che le rose han colorito
Molle si sporge e tumidetto in fuore
Spinto per arte, mi cred'io, d'Amore,
A fare ai baci insidïoso invito.
Amanti, alcun non sia cotanto ardito,
Ch'osi appressarsi ove tra fiore e fiore
Si sta qual angue ad attoscarvi il core
Que fiero intento: io'l veggio e ve l'addito.
Io, ch'altre volte fui ne le amorose
Insidie còlto, or ben le riconosco,
E le discopro o giovinetti, a voi;
Quasi pomi di Tantalo, le rose
Fansi a l'incontro e s'allontanan poi;
Sol resta Amor che spira fiamma e tòsco.

(Son. XII, p. 763.)

Soneto que Góngora imitó en una bellísima recreación, indiscutible-

mente superior a su modelo, en el famoso soneto escrito en 1584, que dice así:

La dulce boca que a gustar convida
un humor entre perlas destilado
y a no invidiar aquel licor sagrado
que a Júpiter ministra el garzón de Ida,
amantes no toquéis si quereis vida;
porque entre un labio y otro colorado
Amor está de su veneno armado,
cual entre flor y flor sierpe escondida.
No os engañen las rosas, que a la Aurora
diréis que, aljofaradas y olorosas
se le cayeron del purpúreo seno;
manzanas son de Tántalo, y no rosas,
que después huyen de el que incitan ahora,
y sólo de el Amor queda el veneno.

(238, p. 468.)

En este soneto, cuya fuente fué señalada ya por Salcedo Coronel en las *Obras de Don Luis de Góngora comentadas* (t. II, Soneto LIV, página 315), Góngora alude a los labios de la amada, cuyas rosas compara a las manzanas de Tántalo. Pero es evidente que la alusión del Tasso a las *pomi di Tantalo* le ha sugerido al gran poeta cordobés la sustitución de los labios de rosa de la ninfa por los senos blanquísimos de Galatea —pomos—, frecuentemente designados con el mismo nombre que las manzanas, más semejantes a éstas y tradicionalmente comparados a éstas. De igual modo que en la Octava XXXVI y en los versos:

En lo viril desata de su vulto
lo más dulce el Amor de su veneno.

Góngora parece haber recordado, además de los precedentes citados, el siguiente pasaje del soneto del Tasso que acabamos de mencionar:

Sol resta Amor che spira fiamma e tòsco.

Y que el propio Góngora había imitado en el último verso de su soneto, diciendo:

y sólo de el Amor queda el veneno.

aludiendo a la boca de la amada; así también parece haber tenido presente, más que la forma en sí de los versos del Tasso:

> *quasi pomi di Tantalo le rose*
> *fansi all'incontro e s'allontanan poi.*

La idea en ellos contenida, del suplicio que inflige al amante la belleza tentadora y esquiva de la amada, análogo al suplicio de Tántalo, y por otra parte la idea de que frente a la desnudez de Galatea, los verdaderos pomos de Tántalo son sus senos. El estadio intermedio entre la imagen del Tasso y el juego de metáforas usado por Góngora en el pasaje que estudiamos:

> entre *las ondas* y *la fruta,* imita
> Acis, al siempre ayuno en penas graves:
> que, en tanta gloria, infierno son no breve
> *fugitivo cristal, pomos de nieve.*

parece ser un pasaje de un soneto de Lope de Vega en las *Rimas* (Madrid, 1602):

> que Tántalo *del agua* y *árbol tierno*
> nunca el *cristal* ni las *manzanas* pruebe.
>
> (Soneto 56, p. 46.)

que no creo que haya influído en el texto de Góngora, pero que nos ofrece un estado intermedio en el proceso de sustitución metafórica que convierte el *agua* en *cristal* = miembros de la ninfa y los frutos del *árbol tierno,* es decir, las *manzanas* = *pomos,* en los senos de Galatea.

6. que, en tanta gloria, infierno son no breve fugitivo cristal, pomos de nieve.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe a propósito de este pasaje:

"Que en tanta gloria como Acis tenía al lado de Galatea... Eran infierno no pequeño el cristal, y pomos de nieve fugitivos;

esto es, la belleza de Galatea, que se negava a sus deseos. Continuó en esta Metáfora la alusión referida."

(fol. 387.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* explica por su parte:

"Disculpa el tener pena Acis estando con Galatea, y en su gracia: diziendo, que en medio de aquella gloria no es poco infierno que le huya Galatea los braços, que es el *cristal fugitivo:* assí los llama D. L. en la *estanc.* 45. *Cristalinos pámpanos sus brazos.* y en la *Estanc.* 24. *cristal mudo:* y el *regazo,* que es los *pomos de nieve,* que son los pechos, donde se estrenan las caricias primeras de los amantes... Solo Filostrato los llama *pomos lib. Icon.* en Ariadna. *Verum autem poma* osculatus dices. Imitó D. L. esta cláusula de Garci-Lasso Canc. 4."

(Nota 5, cols. 270-271.)

Como señala certeramente Pellicer, el primer verso de este pasaje gongorino parece inspirado en el siguiente fragmento, ya citado, de la *Canción cuarta* de Garcilaso, inspirada a su vez en un pasaje del *Orlando furioso* de Ariosto (XXV, 43):

que es un crudo linaje de tormento
para matar a aquel que está sediento,
mostralle el agua por que está muriendo.

(Can. IV, 94-96.)

La evidente alusión de Garcilaso al suplicio de Tántalo sin mencionar el nombre de éste, y la semejanza estilística del primer verso citado con el verso gongorino:

que, en tanta gloria, infierno son no breve

que contiene además una idea idéntica expresada con distintas palabras, hace muy verosímil la posibilidad del influjo garcilasiano. En efecto, Tántalo sufre en el infierno *un crudo linaje de tormento,* es decir, soporta un *infierno no breve.*

En lo que respecta a la metáfora *pomos de nieve,* a la que Pellicer sólo encuentra un precedente clásico, es preciso tener en cuenta que,

por influjo de la poesía italiana, especialmente de Ariosto y del Tasso, es muy frecuente en la poesía española del siglo XVI llamar *pomas* a los senos femeninos de ninfas y pastoras, turgentes y duros como manzanas.

Así, Ariosto, en el *Orlando furioso,* describiendo la belleza de Alcina, compara sus pechos a dos pomas de marfil que van y vienen como las olas del mar, imagen que Góngora seguramente recordó en este pasaje:

Bianca nieve è il bel collo, e'l petto latte:
Il collo è tondo, il petto colmo e largo.
Due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,
Vengono e van, come onda al primo margo
Quando piacevole aura il mar combatte.

(VII, 14.)

El mismo Ariosto, en la descripción no menos refinada y sensual de Olimpia, compara sus pechos al marfil:

Vinceano di candor le nievi intatte,
Ed eran più ch'avorio a toccar molli;
Le poppe ritondette parean latte
Che fuor dei giunchi allora allora tolli.
Spazio fra lor tal discendea, qual fatte
Esser veggiam tra piccolini colli
L'ombrose valli, in sua stagione amene,
Che'l verno abbia di nieve allora piene.

(XI, 68.)

Y nuevamente Ariosto, en el *Orlando furioso,* describiendo a Angélica, alude a las verdes pomas de sus pechos:

Se non vedea la lacrima distinta
Tra fresche rose e candidi ligustri
Far rugiadose le crudette pome.

(X, 96.)

La misma imagen aparece en las *Stanze per la Giostra* de Poliziano:

Giurar potresti che dell'onde uscisse
La dea premendo con la destra il crino,
Con l'altra il dolce pomo ricoprisse;

(Octava 101.)

El Tasso, en la *Gerusalemme liberata* (Parma, 1581), describiendo la belleza de Armida, habla de la nieve de su pecho:

Mostra il bel petto le sue nevi ignude,
Onde il foco d'ámor si nutre e desta:
Parte appar de le mamme acerbe e crude,
Parte altrui ne ricopre invida vesta.

(IV, 31.)

Pero en este otro pasaje de *L'Aminta,* el propio Tasso alude ya a las pomas del seno de una pastora:

La verginella ignude
Scopría le fresche rose,
Ch'or tien ne'l velo ascose,
E le poma de'l seno acerbe e crude.

(Atto I, Coro vs. 603-6.)

Que dice así en la traducción castellana de don Juan de Jáuregui (Roma, 1607):

De velo ni embarazo
Jamás cubrió sus rosas encarnadas
La pastorcilla, ni la pura frente.
Desnudo juntamente
Su blanco pecho y pomas delicadas.

(Acto I, p. 137 b.)

La misma imagen aparece en este otro pasaje de la misma fábula, en la que el Tasso juega con el doble sentido de esta expresión, y alude a las pomas o manzanas que el pastor ofrece a su amada y a las pomas que ésta tiene en su seno, es decir, a sus pechos:

Oime! quand'io ti porgo i vaghi pomi,
Tu li rifiuti, disdegnosa, forse,
Perché pomi piu vaghi hai ne'l bel seno.

(Atto II, esc. I, 26-28.)

En la poesía castellana, la expresión pomas, "manzanas", para designar los pechos femeninos, aparece ya en el *Cantar que fizo el Marqués de Santillana a sus fijas loando la su fermosura:*

dos pumas de paraíso
las sus tetas yguais yguadas,
en la su çinta delgadas
con aseo adonado.
(Copla IV, vs. 25-28, p. 219.)

Aunque no aparece registrado en ningún diccionario hasta la aparición del *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611), el cultismo *pomo* es de uso frecuente en la poesía española del siglo XVI, generalmente en la forma femenina *poma,* derivada del plural latino de *pomum, i,* neutro que designa cualquier clase de fruta comestible. En castellano, ya en el Marqués de Santillana aparece en la acepción de "manzana", y en este sentido se emplea casi siempre en la forma femenina plural *pomas,* por lo menos en la trayectoria temática que estamos estudiando.

En su genuina acepción de "manzanas", y en sentido recto y no metafórico, aparece en un *Soneto* amoroso de la *Floresta de Varia Poesía* de Diego Ramírez Pagán (Valencia, 1562), en el que precisamente se describe el suplicio de Tántalo:

Al cuello le da el agua al descontento,
y a la hambrienta boca descendían
de Tántalo las frutas que nascían
en la ribera que era su tormento.
Si comer de las *pomas* tiene intento,
las ramas hasta el cielo se desvían:
si porfía a bever, también porfían
las aguas a huyr su triste assiento.
(tomo II, p. 65.)

En la misma acepción, pero aludiendo en sentido metafórico a los pechos femeninos, como en el texto citado del Marqués de Santillana, aparece ya en la Canción V de las *Rimas inéditas* (1578) de Fernando de Herrera:

Hermoso blanco pecho, enhiesto cuello,
limpio marfil de açerbas pomas bellas.
(vs. 79-80, p. 116.)

El mismo Herrera, en otro pasaje de la misma Canción V:

blanca mano, rosadas plantas, pecho
gallardo, apuesto cuello y *celestiales*
pomas, y marfil terso a quien onoro.

(vs. 146-8, p. 118.)

Luis Gálvez de Montalvo, en *El Pastor de Fílida* (Madrid, 1582):

Jardín nevado cuyo tierno fruto
dos pomas son de plata no tocada.

(3.ª parte, p. 515.)

Lope de Vega, en *La Arcadia* (Madrid, 1598), usa la misma imagen sustituyendo el cultismo *pomas* por *manzanas:*

Vence al marfil tu cuello hermoso y liso,
y como dos manzanas son tus pechos.

(Lib. III, p. 132.)

El mismo Lope, en la fábula de *Polifemo* incluída en el canto II de *La Circe* (Madrid, 1624), posterior al poema gongorino, compara una vez más los pechos a las manzanas:

Y en ellas *un manzano, que retrata*
tus pechos en su fruto, y en sus flores
de tu divina cara los colores.

(Canto II, p. 231.)

Rafael Alberti, en el soneto *Amaranta,* publicado en *Cal y Canto* (Madrid, 1929), nos ofrece la última versión del tema:

Rubios pulidos senos de Amaranta
por una lengua de lebrel limados.
Pórticos de limones, desviados,
por el canal que asciende a tu garganta.

(pág. 141.)

En cuanto a la comparación de la blancura del pecho femenino con la nieve, "pomos de nieve", es un tópico vulgar en la poesía española e italiana renacentista, al igual que la comparación con el marfil. Aparte de los textos ya citados, véanse algunos ejemplos tomados al azar.

Los dos símiles aparecen en el siguiente pasaje de los *Versos* de Fernando de Herrera (Sevilla, 1619), probablemente inspirado en la descripción de la belleza de Olimpia del *Orlando furioso* de Ariosto, antes citada:

> ¿a do, *mas que marfil i no tocada*
> *nieve, d'el pecho tierno el candor bello?*
>
> (Lib. II, Eleg. V, vs. 56-57.)

Con este pasaje se relacionan los siguientes versos de *El Monserrate* de Cristóbal de Virués (Madrid, 1588):

> *Y entre la no tocada nieve fría*
> como en ardiente fragua se encendía.
>
> (II, p. 508 b.)

La misma imagen, comparando el pecho femenino a dos montes y una cañada de blanca nieve cuajada, aparece en la *Fábula de Acteón* de Luis Barahona de Soto, describiendo a Diana:

> Descubrióse el blanco pecho,
> de masa celestial hecho:
> *dos montes y una cañada,*
> *de blanca nieve cuajada,*
> y el Amor allí deshecho.
>
> (17, p. 645.)

En cuanto a la metáfora *pomos de nieve* que Góngora utiliza en este pasaje, ya hemos visto que tiene precedentes muy ilustres en la poesía italiana y española renacentista. Sin embargo, es fácil darse cuenta que tanto el Marqués de Santillana como Fernando de Herrera, Juan de Jáuregui y Luis Gálvez de Montalvo utilizan siempre la forma *pomas*. Góngora, en cambio, emplea la forma *pomos,* cultismo de que se vale siempre en su lenguaje poético para designar a las manzanas, como lo prueba un pasaje ya estudiado del *Polifemo* en que se alude a las manzanas de oro de Atalanta:

> dorado *pomo* a su veloz carrera.
>
> (XVII, 132.)

En el romance o fábula de *Píramo y Tisbe,* escrito en 1618, Góngora juega nuevamente con la doble acepción *pomos* = *manzanas* y *pomos* = "senos femeninos":

> Las pechugas, si hubo Fénix
> suyas son; si no le hubo,
> de los jardines de Venus
> *pomos* eran no maduros.
>
> (vs. 69-72.)

Es muy posible, sin embargo, que en el pasaje del *Polifemo* que estamos estudiando, *pomos de nieve* aluda no sólo a los senos de Galatea, iguales a dos manzanas de nieve por su nítida blancura, sino que juegue con el doble sentido de la palabra *pomos,* aludiendo a los "pomos de olor". Véase, para comprender el posible doble sentido de la metáfora, lo que escribe Covarrubias en el *Tesoro* (Madrid, 1611):

> "*Poma.* Vale mançana, y tómase por una pieça labrada, redonda, de oro o plata, agujereada, dentro de la cual suelen traer olores y cosas contra la peste. Poma también se dize de otro género de vaso, que, teniendo dentro de sí confeción de olores, se pone sobre el fuego para perfumar los aposentos, *y este se llama pomo. Y pomos de vidrios unos vasos redondos, donde se echan aguas de olor;* y los unos y los otros tomaron el nombre de la forma de la mançana."
>
> (pág. 876 a.)

Si Góngora, como es muy posible, juega con este doble sentido de la palabra *pomos,* la bellísima metáfora *pomos de nieve* quedaría explicada del siguiente modo:

> "Los pechos de Galatea eran iguales a dos manzanas de nieve por su nítida blancura, y también a dos pomos de nieve olorosa por su perfume, pues sus pechos, iguales en la forma a las manzanas, no tenían el perfume de éstas, sino el aroma de los pomos de olor."

OCTAVA XLII

No a las palomas concedió Cupido
juntar de sus dos picos los rubíes,
cuando al clavel el joven atrevido
las dos hojas le chupa carmesíes.
Cuantas produce Pafo, engendra Gnido,
negras vïolas, blancos alhelíes,
llueven sobre el que Amor quiere que sea
tálamo de Acis y de Galatea.

(vs. 329-336.)

Explicación de Pellicer en las *Lecciones Solemnes:*

"Apenas llegaron, terciando el amor, a juntar los dos picos, quando Acis cogio los claueles de la boca de Galatea, llouiendo sobre el talamo de los dos quantas flores producen Gnido y Pafo" (col. 271).

NOTAS

1. **No a las palomas concedió Cupido juntar de sus dos picos los rubíes.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe a propósito de este pasaje:

> "No bien concedió Cupido a las palomas juntar los rubíes de sus dos picos para besarse. Compara el pico de la paloma al rubí, por el color roxo."
>
> (fol. 387 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* comenta por su parte:

> "Apenas después de aver gemido, y arrulládose las palomas, llegaron a la caricia de los picos, que es la satisfacción, que según Plinio lib. 10. c. 34, se dan las palomas."
>
> (Nota 1, col. 271.)

Sobre el juntar los picos las palomas, el precedente más característico es el de Ovidio en el *Ars Amandi:*

> Quae modo pugnarunt jungunt sua rostra columbae,
> Quarum blanditias verbaque murmur habet.
>
> (Lib. II, vs. 465-6.)

Y en este otro pasaje de los *Amores*:

> Oscula dat cupido blanda columba mari.
>
> (Lib. II, VI, v. 56.)

Podemos citar también un pasaje de Propercio:

> Exemplo iuncta tibi sint in amore columbae.
>
> (Lib. II, XV, v. 29.)

El tema aparece ya en este bello pasaje de Catulo:

> nec tantum niveo gavisa est ulla columbo
> compar, quae multo dicitur improbius
> oscula mordenti semper decerpere rostro
> quam quae praecipue multivola est mulier.
>
> (LXVIII, 125-8.)

En un pasaje de Marcial de los *Epigramas:*

> Amplexa collum, basioque tam longo
> Blandita, quam sunt nuptiae columbarum.
>
> (Lib. II, 66.)

Y en este otro pasaje del gran poeta hispanorromano:

Basia me capiunt molles imitata columbas.
(Lib. III, 34.)

Poliziano, en las *Stanze per la Giostra,* describiendo el paisaje idílico en el episodio de Simonetta, alude también a los besos de las palomas:

Bacia il suo dolce sposo la colomba.
(Oct. 91.)

Góngora ha tomado del Tasso esta complacencia sensual que ya hemos señalado anteriormente por los besos y arrullos de las palomas. Véanse en el Tasso unos ejemplos del tema que Góngora adopta en forma muy personal, y desde luego más velada que el poeta de la *Gerusalemme liberata:*

Tacque; e concorde degli augelli il coro
Quasi approvando, il canto indi ripligia:
Raddoppian le colombe i baci loro.
(XVI, 16.)

Y éste, de donde es posible que procedan en una elaboración posterior los versos que estudiamos:

Vaghe colombe che giungendo i rostri
senza numero alcun dopiate i baci...
(Soneto II, 311.)

Ya Lope de Vega, en *La Dragontea* (Valencia, 1598), alude al pico de rubíes de una paloma:

Una paloma cándida y hermosa,
Que daba luz a siete plumas bellas,
Con pico de rubís, y pies de estrellas.
(Canto IX, 655, p. 247.)

Precedente, típicamente lopesco, que pudo recordar Góngora, al igual

que este otro pasaje de un soneto de *Los Pastores de Belén* (Madrid, 1612), en el que se alude también al pico de rubí de una paloma:

Salve paloma cándida María,
en cuyo pico de rubí ceñido...

(Lib. IV, p. 294.)

La asociación del rubí del pico de las palomas con el de los labios de la ninfa puede explicarse por la frecuencia del símil, utilizado ya por Jorge de Montemayor en *La Diana* (Valencia, 1559):

el rostro de cristal tan escogido,
la boca de un rubí muy estremado?

(Lib. II, p. 67, r. 21-22.)

Existente ya en un soneto de Boccaccio, en las *Rime:*

Candide perle orientali e nuove
Sotto *vivi rubin chiari e vermigli;*
Dà quali un riso angelico si muove.

(Son. IX, vs. 1-3.)

Gutierre de Cetina, en este pasaje de sus Octavas:

De un rubí sobre perlas ricas puesto,
Que solo mereció ser boca vuestra.

(Tomo I, p. 285.)

El mismo, en la Epístola XIII, *A Pabordre Gualbes:*

Ví aquellas perlas; *ví un rubí diviso*
En dos hermosos labios; ví una boca
Antes no sino abierto un paraíso.

(vs. 43-45, p. 104-105, t. II.)

Fernando de Herrera, en las *Rimas Inéditas* (1578):

Coral lustroso, *antes rubí ençendido,*
donde el risueño Amor alegre espira.

(Canción V, vs. 53-4, p. 116.)

Valdivielso, en la *Vida y muerte del Patriarca San Joseph* (Toledo. 1607):

Sus labios son finísimos corales
De gracia y hermosura sobrehumana;
Los dientes blancos perlas orientales,
Que entre rubíes con mezcla soberana
Hacen una divina hermosa boca.

(III, p. 146 b.)

2. cuando al clavel el joven atrevido
las dos hojas le chupa carmesíes.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe a propósito de este pasaje:

"Quando el joven chupa atrevido las dos hojas carmesíes al clavel; esto es, quando el joven besó atrevido los labios purpúreos de Galatea. Compara nuestro Poeta la boca de Galatea al clavel, y a sus hojas los labios. A esta flor conocida por su excelencia le dieron este nombre, según Covarrubias, por el olor grande que tiene del clavo aromático, su color es roxo encendido, su estimación mucha, y con razón. El mismo don Luis, en un Romance que hizo a la rosa, escribe:

Los colores de la rosa,
Vistió galán el clavel,
Príncipe que es de la sangre,
Y aun aspirante a ser Rey.

Acordóse antes del clavel que de la rosa, por ser su color más encendido, y por el consiguiente más perfección en la boca de una muger... Carmesí es la seda de color roxo, sus etymologías escrive Covarrubias. Llámase por translación a qualquier cosa roxa, carmesí. Y assí declara don Luis en esta voz el color del clavel, porque ay otros blancos, y otros pintados de blanco y roxo."

(fol. 388.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe pudorosamente por su parte:

"Nadie ignorará lo hondo desta metáfora: no me parece explicarlo más, por guardar la decencia a la frase, que en lo escon-

dido de la locución es gallarda, aunque en lo significado lasciva... Tampoco he querido notar las citas, que los Poetas sólo se han de leer para examinar la erudición, o ritual, o eloquente, no para repassar lo impuro de la frase, ni lo oculto de la torpeza, que hazen parecer más vivas las delicias con la retórica."

(Nota 2, col. 272.)

La descripción sensual y refinada del beso aparece ya en los *Amores* de Ovidio:

Quod nimium placuere, malum est; quod tota labellis
Lingua tua est nostris, nostra recepta tuis.

(Lib. II, V, 57-58.)

Nuevamente en el Libro III de los *Amores:*

Illa quidem nostro subiecit eburnea collo
Bracchia, Sithonia candidiora nive,
Osculaque inseruit cupidis luctantia linguis.

(Lib. III, VII, 7-9.)

Y en este otro pasaje del mismo libro:

Illic purpureis condatur lingua labellis,
Inque modos venerem mille figuret amor.

(Lib. III, XIV, 23-24.)

Claudiano, en los versos fesceninos del epitalamio *In nuptias Honorii et Mariae,* alude a los besos más dulces que los de la tórtola, pasaje que tal vez Góngora recordaba:

Et murmur querula blandius alite
Linguis assidui reddite mutuis.
Et labris animam conciliantibus,
Alternum rapiat somnus anhelitum.

(vs. 21-24.)

La descripción refinadamente sensual del beso de los amantes se da con gran frecuencia en la poesía italiana del Renacimiento. Así en el

Orlando Innamorato de Boiardo, en el bellísimo episodio de los amores de Fiordespina e Brandimarte:

Come ciascun sospira e ciascun geme
De alta dolcezza, non saprebbi io dire;
Lor lo dican per me, poi che a lor tocca,
Che ciascaduno avea due lingue in bocca.

(Lib. I, XIX, 61.)

Ariosto, en el *Orlando furioso,* al describir el encuentro de los enamorados Ruggiero y Bradamante, vela la alusión al beso con la metáfora típica de la poesía renacentista. Ruggiero coge las primeras flores de la boca de su amada, imagen que señala ya un precedente de la versión gongorina, más sensual y directa:

Ruggiero abbraccia la sua donna bella,
Che piú che rosa ne divien vermiglia;
E poi di su la bocca i primi fiori
Cogliendo vien dei suoi beati amori.

(XXII, 32.)

El pasaje de Boiardo antes citado fué recordado por Ariosto en el *Orlando furioso,* relatando los amores de Ruggiero y Alcina, escena en la que reproduce casi literalmente los dos últimos versos de Boiardo:

Non così strettamente edera preme
Pianta ove intorno abbarbicata s'abbia,
Come si stringon li du'amanti insieme,
Cogliendo dello spirto in su le labbia
Suave fior, qual non produce seme
Indo o sabeo nell'odorata sabbia.
Del gran piacer ch'avean, lor dicer tocca:
Che spesso avean più d'una lingua in bocca.

(VII, 29.)

Nótese la identidad de la construcción estilística de este pasaje con la de la primera parte de la octava gongorina que estamos estudiando:

No a las palomas concedió Cupido
juntar de sus dos picos los rubíes,
cuando al clavel el joven atrevido
las dos hojas le chupa carmesíes.

Probablemente ha sido el pasaje de Ariosto el modelo inicial de Góngora, que no sólo le ha inspirado la construcción estilística de este pasaje, sino también la alusión metafórica al beso, que Ariosto designa con la perífrasis: "coger con el aliento una suave flor sobre los labios", y Góngora, "chupar las dos hojas carmesíes de un clavel".

Téngase en cuenta que Góngora, en un bellísimo soneto de 1582, describía ya el beso en esta forma en una clara imitación de Ariosto:

Ya cogiendo de cada labio bello
purpúreas rosas sin temor de espinas.

(20, p. 27.)

Sin embargo, parece que la sensual expresión gongorina, *las dos hojas le chupa,* procede del siguiente pasaje de la *Gerusalemme liberata* del Tasso, en el bellísimo episodio de Rinaldo y Armida: *delle labbra sugge:*

E i famelici sguardi avidamente
In lei pascendo, si consuma e strugge
S'inchina, e i dolci baci ella sovente
Liba or dagli occhi, *e delle labbra or sugge.*

(XVI, 19.)

La bellísima metáfora gongorina que convierte la boca de Galatea en un clavel, del cual sus labios son dos hojas carmesíes, parece inspirada por los siguientes versos de Lope de Vega en *La Arcadia* (Madrid, 1598), en los cuales compara la boca de Cintia con un clavel carmesí:

¿A que puedo igualar tu boca hermosa,
si no la igualo a tus mejillas rojas,
que siempre están forzándose a vencella?
Del carmesí clavel las frescas hojas
y el encarnado vivo de la rosa
aun no merecen competir con ella.

(Lib. III, p. 131-132.)

En otros pasajes de Góngora, y siempre procedente de Lope, encontramos de nuevo la deliciosa metáfora con que alude a los labios,

estas d*os hojas carmesíes* del clavel que es la boca. Ya en un romance de 1614 aparece la misma metáfora:

Tan dulce, tan natural
Que abejuela alguna vez
se caló a besar sus labios
en las hojas de un clavel.

(70, p. 181)

Y nuevamente lo encontramos en un soneto también posterior al *Polifemo,* escrito en 1621:

Las hojas del clavel que habia juntado
el silencio en un labio y otro bello.

(367, p. 538.)

El tema del beso sensual de los amantes, iniciado por Boiardo y de clara ascendencia ovidiana, es muy corriente en la poesía italiana y española anterior a Góngora. Aparece en *La primera parte de la Angélica* de Barahona de Soto (Granada, 1586), que recuerda a Ariosto:

Con sus hermosos labios beve, y toca
El ayre de la suya delicado:
Alli se vieran en distancia poca
Qual dellos muerto, qual resuscitado
Dos vidas un aliento mantenía,
Y con doblada lengua se regía.

(Canto Segundo, f. 26.)

En la canción *Il Letto* de Giambattista Marino:

e'n una lingua sol forman due lingue
parolette sorrisse,
spesso da baci e da sospiri uccise.

(pág. 339.)

La metáfora gongorina es imitada por Soto de Rojas en el *Adonis* (Granada, 1652):

Los autos justos del temor revoca,
Y le arroja en el suelo
A chupar los claveles de una boca.

(I, p. 435.)

Y en este otro pasaje del mismo poema:

Diòle el joven clavel su dulce boca.
La porción mas hermosa que le toca.

(V, p. 468.)

3. Cuantas produce Pafo, engendra Gnido.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe a propósito de este pasaje:

"Pafo y Gnido fueron ciudades consagradas a Venus, por lo qual Horacio en el libro I. Od. 30, escribe:

O Venus Regina Gnidi, Paphique.

La una estava en Chipre, y la otra en la Peninsula adherente a Caria. Ilustrava a Gnido, segun refiere Plinio en el lib. 37, c. 5, aquel simulacro famoso de Venus, obra insigne de Praxiteles, memorable estatuario; y assimismo otras fatigas de celebrados artifices. En la memoria destas dos ciudades mostró don Luis quan grata estuvo Venus a las bodas de Acis y Galatea. Algunos quieren que sea imperfeccion, aviendo de tener infeliz sucesso con la muerte de Acis; pero como deste fin resultó su transformación, y quedar deificado, puso favorable a Venus, si ya no es para significar la igualdad de los amantes en la hermosura, quando no en la naturaleza."

(fol. 388 v.)

Fray Luis de León traduce así el pasaje de la *Oda XXX* de Horacio, citado por Salcedo Coronel:

¡O Venus poderosa!
de Gnido y Papho reina esclarecida
desampara la hermosa
Cypro do fuiste siempre tan querida...

(Od. XXX, vs. 1-4, p. 90, t. II)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"Es *Pafo* ciudad de Chipre donde tenia templo y culto Venus conforme Homero, *Odys 8*... Virgilio, Lib. I, *Aen.* y es *Gnido*

ciudad de Licia... donde era grande el culto que se daba a *Venus Gnidia.*"

(Nota 3, col. 272.)

Véase el pasaje de la *Odisea* de Homero a que alude Pellicer en la traducción castellana del Secretario Gonzalo Pérez (1553):

Y Venus la risueña y amorosa
Fuese a Chypre, y a Papho, donde tiene
Sus aras y su templo consagrado.

(Libro Octavo, p. 279.)

El pasaje de *La Eneida* de Virgilio que alude a Venus es el siguiente:

Ipsa Paphum sublimis abit sedesque revisit
laeta suas, ubi templum illi, centumque Sabaeo
ture calent arae sertisque recentibus halant.

(Lib. I, 415-17.)

En la traducción castellana de Gregorio Hernández de Velasco (1557):

Ella dejose al aire, i fuese a Pafo,
I alegre torna a ver su sacro albergo,
Dó tiene un Templo célebre, i famoso,
Dó cien altares con Sabeo encienso
Humean siempre, i con guirnaldas frescas
En honor suyo dán olor suave.

(Lib. I, p. 30.)

Aun cuando no los cita Pellicer, *La Eneida* alude en otros dos pasajes al culto de Venus profesado en Pafos. Virgilio pone las siguientes palabras en boca de la misma Venus:

Est Amathus, est celsa mihi Paphus atque Cythera
Idaliaeque domus.

(Lib. X, 51-52.)

En la traducción castellana citada:

A Pafos tengo, i Amathunta es mia,
Las Ciudades Idalias, i Cythera.

(Lib. X, p. 119.)

Y en este otro pasaje del mismo libro de *La Eneida:*

> Est Paphus Idaliumque tibi, sunt alta Cythera.
>
> (Lib. X, 86.)

Que aparece ligeramente alterado en la versión castellana de Hernández de Velasco:

> Si es tuyo Idalio, i la inclita Cithera,
> I la gran Pafo a tu Deidad adora...
>
> (Lib. X, p. 125.)

También alude a los templos de Pafos y Gnido consagrados a Venus, Ovidio en las *Metamorfosis,* en la fábula de Venus y Adonis:

> Capta viri forma non iam Cythereia curat
> Litora, non alto repetit Paphon aequore cinctam
> Piscosamque Cnidon gravidamque Amathunta metallis.
>
> (Lib. X, 529-531.)

En la traducción castellana de las *Heroidas* de Ovidio, debida a Diego Mexía y publicada en el *Parnaso Antártico* (Sevilla, 1608), existe una alusión a Chipre y a Gnido que no se encuentra en el original latino, correspondiente a la Epístola XVI de Paris a Helena:

> Si no es que la adorada en Chipre y Gnido,
> Por darme sobresaltos y zozobros,
> En vano te me hubiese prometido.
>
> (Epístola XV, p. 256.)

Gaspar Gil Polo, en la *Diana enamorada* (Valencia, 1564), alude a la flor de Gnido, recordando a Garcilaso, pero aludiendo a alguna de las flores de Venus que enumera:

> Los lirios y las rosas,
> jazmín y *flor de Gnido,*
> la madreselva hermosa y el arrayán florido.
>
> (Lib. IV, p. 386 a.)

Fray Luis de León, en la Oda XXV, *Imitación de Petrarca:*

De blanco y colorado
una paloma, y de oro matizada,
la más bella y más blanda que se vido,
se vino mansa al lado,
qual una de las dos por quien guiada
la rueda es *de quien reyna en Pafo y Gnido.*

(Oda XXV, vs. 40-45, t. I, p. 167.)

Fernando de Herrera, en el Soneto LVII de *Algunas obras* (Sevilla, 1582), alude solamente a Chipre como morada de Venus:

cual va Venus á onrar el fértil suelo
de Chipro i va en hermosa compañía
con ella Amor, las Gracias i Alegría,
que Zéfiro las lleva en blando buelo.

(vs. 2115-8.)

El pasaje de Góngora fué recordado por Anastasio Pantaleón de Ribera en el epitalamio *Fescenino* de sus *Obras* poéticas (Madrid. 1631):

I del talamo dulce a los amores
que en tan glorioso empleo
sacro ligó Himeneo,
lasciva fueron tempestad de flores
los lilios que en el seno mas florido
pompa de Pafo son, pompa de Gnido.

(vs. 189-194, p. 237, t. I.)

4. **negras violas, blancos alhelíes.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica del siguiente modo el sentido de todo el pasaje:

"Quantas negras violas, y quantos blancos alhelíes produze Pafo, y engendra Gnido. Viola es una flor de color purpúreo su planta tiene las hojas parecidas a las de la yedra, pero negras y delicadas; en España se dize violeta. Llamólas negras don Luis, por tener su planta las hojas negras, como Virgilio en la Eglog. 10.

Et nigrae violae sunt. Plinio lib. 21. cap. 6. escrive tres diferencias, purpúreas, amarillas, y blancas; son estas flores gratas a los amantes... El alhelí es una flor que se cría en los jardines, de hermosa vista, y lindo olor; ay alhelíes de muchos colores, pero los más preciados fueron los blancos."

(fol. 388 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"*Negras violas:* assí las llama Teócrito *eid. 10. Viola nigra est, & notis inscriptus hyacinibus.* De quien la huvo Virgilio ecl. 10... *Blancos alhelíes.* Sentimiento es de Plinio... que son blancos... de modo que todo linage de viola se llema *alhelí,* y es necessario añadir purpúreo, o blanco."

(Notas 4-5, cols. 272-273.)

Afirmación, ni que decir tiene, completamente falsa.

Góngora introduce junto a las violas, que tienen una larga tradición poética en la lírica grecolatina, los alhelíes, escasamente citados. Ya Salcedo Coronel señala en este verso una reminiscencia de Virgilio en la alusión a las violas:

"Llamólas negras Don Luis, por tener su planta las hojas negras, como Virgilio en la Eglog. 10":

Et nigrae violae sunt, et vaccinia nigra.

(v. 39.)

Es evidente el recuerdo de este verso virgiliano, porque generalmente las alusiones a esta flor señalan su color pálido. Así Virgilio, en la Egloga II:

Huc ades, o formose puer: tibi lilia plenis
Ecce ferunt Nymphae calathis, tibi candida Nais,
Pallentes violas et summa papavera carpens.

(vs. 45-7.)

Y Horacio, citado ya por Salcedo Coronel:

Nec tinctus viola pallor amantium.

(*Odas,* lib. III, 10.)

Claudiano, en el *Elogio de Serena, De Laudibus Serenae:*

si placido cessissent lumina somno,
Purpura surgebat *violae,* factura cubile
Gramineum, vernansque tori regalis imago.

(vs. 91-93.)

"Si un plácido sueño te cerraba los párpados, surgían la violeta purpúrea en lecho de grama, y brotaba la imagen de una cama real."

Claudiano, en el *De Raptu Proserpinae,* alude a las oscuras violas:

... haec lilia *fuscis*
Intexit *violis:* hanc mollis amaracus ornat.

(Lib. II, 128-129.)

Pero no les da el color negro en este otro pasaje:

Sanguineo splendore rosas, vaccinia nigro
Induit, et dulce *violas* ferrugine pingit.

(Lib. II, 92-93.)

Petrarca recuerda a Horacio en el *Canzoniere:*

s'un *pallor di vïola* e d'amor tinto.

(CCXXIV, p. 210.)

En otra ocasión alude a las violas nocturnas:

le *notturne viole* per le piagge,
e le fere selvagge entr'a le mura.

(CV, p. 106, vs. 64-5.)

Y en este otro pasaje, a las violas pálidas:

schietti arboscelli, e verdi fronde acerbe,
amorosette *e pallide viole.*

(CLXII, vs. 5-6.)

Y en este otro, a las violas y rosas:

> cosí rose *e viole*
> ha primavera, e'l verno ha neve e ghiaccio.
>
> (CCVII, vs. 46-7.)

El Chariteo, en la Canzone XX de las *Rime* (Nápoles, 1506):

> Qual tra fiori & *viole*
> Fulge la rosa fresca, matutina.
>
> (p. 257, vs. 101-103.)

En el poema *Pascha* del Chariteo incluído en las *Rime:*

> Era il plorato suo, qual esser suole
> Da bianca nube, in aëre luminoso,
> Pioggia, che cade in rose & in *viole.*
>
> (p. 373, vs. 73-75, Canto I.)

El Tasso, en la *Aminta,* alude a su palidez, diciendo que las mejillas del pastor Aminta desmayado estaban:

> Iscolorite in sí leggiadri modi
> *Che viola non è che impallidisca*
> *Sí dolcemente...*
>
> (Atto V, vs. 98-100.)

Por el contrario, el mismo Tasso, en una *Canzone in lode de la signora Porzia Mari Grillo,* alude a las violas negras:

> Qual purpureo color d'onde sanguigne
> Fu sí vago giammai,
> Di tremolanti rai
> *O di negre vïole* in su l'aurora?
>
> (CLIV, vs. 17-20, p. 857.)

Fernando de Herrera, en la Canción VII de *Algunas obras* (Sevilla, 1582):

> Salgo d'esta aspereza a un verde llano,
> de flores i de *víolas* vestido.
>
> (vs. 3195-6.)

En la Elegía IX:

> Una guirnalda guardo retexida
> de siempre ardientes rosas, blancas flores,
> i de *víolas* blandas esparzida.
>
> (vs. 3535-37.)

Fernando de Herrera, en la Canción IV de sus *Versos* (Sevilla, 1619), recuerda al Tasso en la *Aminta:*

> i el rosado
> color, que yaze al fin con pena grave,
> en sombra *desteñido*
> *tiernamente de viola suave.*
>
> (Lib. II, Canción III, vs. 10-13, p. 221.)

Lope de Vega, en *La Arcadia* (Madrid, 1598), es el único que, prescindiendo de los precedentes clásicos, da a las violas su verdadero color:

> "no faltaba su rojo amaranto, *ni la morada viola...*"
>
> (Lib. I, p. 30.)

En una canción de don Fernando de Guzmán en las *Flores de poetas ilustres* (Valladolid, 1605):

> Cuantas *violas* vierte
> Flora, con manos pródigas, en Pindo.
>
> (n.° 183, p. 210.)

Soto de Rojas, en el *Adonis* (Granada, 1652), recuerda el pasaje gongorino que estudiamos:

> Y pisada la candida açucena,
> *Viola negra* ya quedó, de suerte,
> Que concibió, qual bivora su muerte.
>
> (I, p. 435.)

Según Dámaso Alonso en *La lengua poética de Góngora,* el cultismo *viola* aparece registrado por vez primera en el *Diccionario Mé-*

dico de Juan Alonso y de los Ruyzes de Fontecha (1606), y no figura en ninguno de los diccionarios de la época. Aunque, en efecto, no encontramos esta voz en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611), como señala el docto erudito, el cultismo *viola* aparece ya en la *Razón d'Amor,* a principios del siglo XIII:

í es la salvia, í son las rosas,
í el lirio e las *violas.*

(p. 38.)

Aparece también en el *Cancionero de Baena,* según Dámaso Alonso, y por nuestra parte podemos afirmar que fué usado ya por Garcilaso en la Canción V de sus *Obras* (Barcelona, 1543):

y cómo por tí sola,
y por tu gran valor y hermosura
convertida en *viola,*
llora su desventura
el miserable amante en su figura.

(Can. V, vs. 26-30.)

Y lo hemos encontrado asimismo en la *Floresta de Varias Poesías* de Diego Ramírez Pagán (Valencia, 1562):

El myrtho, amaranto, y açucenas,
hazen su compostura variada,
con mil *violas* y otras flores buenas.

(Eleg. IV, t. I, p. 74.)

Fray Luis de León elude la versión de este cultismo en su traducción de la Egloga X de las *Bucólicas* de Virgilio, pues, como señaló ya Menéndez Pelayo (edición citada, tomo I, Notas, pág. 354), deja sin traducir el verso *Et nigrae violae sunt et vaccinia nigra,* ya citado por Salcedo Coronel, pero en cambio lo conserva en su versión de la Egloga II:

Ofrécente las nimphas oficiosas
sus canastillos de azucenas llenos,
coge para ti Nais la blanca, rosas,
la viola, los lirios, los amenos
acanthos, y amapolas olorosas.

(t. I, p. 276.)

Góngora lo adopta por vez primera en una composición escrita en 1582, el bellísimo soneto *Mientras por competir con tu cabello:*

No sólo en plata o *viola* troncada
se vuelva, mas tu y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

(228, p. 463.)

Es casi seguro, como puede deducirse de los textos citados precedentemente, que este cultismo penetra en la lengua poética de Góngora por influjo herreriano.

5. **llueve sobre el que Amor quiere que sea tálamo de Acis ya y de Galatea.**— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe a propósito de este pasaje:

"Llueven sobre el ameno sitio que el amor quiere que sea ya tálamo de Acis, y de Galatea; imitó a Estat[io] en el lib. I. Sil[vae] Epithal.[amis] Stellae, & violantilae.

— *Nec blandus amor, nec gratia cessas*
Amplexum niueos optatae coniugis artus
Floribus innumeris & olenti spargere nimbo.

O a Claudiano in Nupt.[ias] Honor.[ii et Mariae]:

— *Nec signifer ullus,*
Nec miles pluviae flores dispergere ritu
Cessat, purpureoque ducem perfundere nimbo.

[vs. 296-7.]

Si ya no es a Apuleyo que en las bodas de Cupido y Psiques dice: *Horae rosis, & floribus purpurabant omnia, gratiae spargebant balsama.*

Tálamo es el aposento donde los novios celebran sus bodas, tómase algunas vezes por la cama, a que alude nuestro Poeta.

(fol. 389.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

> "Toca aquí D. L. lo ritual de las bodas, que era esparcir flores sobre el tálamo... No obstante toda esta erudición, cometió D. L. dos erorres en esta *boda de Acis y Galatea.* El que escrive qualquier poema ha de ajustar las circunstancias con el sucesso tanto, que si el fin es trágico, ha de ir disponiendo el caso de modo, que después no parezca áspero, aviendo començado en regozijo, y proseguido en felicidad que acabe en tragedia. Ya sabemos, que el fin de los amores de Acis y Galatea fueron trágicos, y conforme a ellos avían de ser luctuosas las ceremonias del desposorio. Lo primero, no avían de parecer palomas en los mirtos: porque fueron agueros felizes en la superstición poética... pues en todas edades fué aguero feliz esta ave, y assí no devía ponella D. L. en la boda de Acis, donde el tálamo mismo fué sepulcro suyo; sino hazer lo que en el *Píramo y Tisbe,* que es el sucesso mismo, donde mezcla agueros infaustos. Al salir Tisbe de su casa tropeçó, y luego en la copla 73:
>
> *Dexó la ciudad de Nino,*
> *Y al salir funesto buho*
> *Halcándora hizo umbrosa*
> *De un verdinegro azeituno.*
>
> Observando estos agueros de Museo *in Heron,* y Virgilio atendiendo a lo trágico que avía de escrivir de Dido, no puso en el acto nupcial ceremonia que no fuesse luctuosa *lib. 4 Æn.* El otro descuido de D. L. fué pintar serenidad en el cielo, lluvia de flores, regozijo en el amor, pues Marón en el sucesso de Eneas y Fenisa Dido, después de aquel terremoto y escuridad del cielo (aguero infausto celebrar desposorios en dia no claro y sereno...) pone en vez de Teas nupciales, rayos: en lugar de la invocación del Talasión de los Romanos, o el Himeneo de los Griegos... se oyeron bramidos de Ninfas, graniço en vez de flores o nuezes que se esparcían, como dize Catulo: según lo qual no anduvo atinado D. L."
>
> (Nota 6, cols. 273-274.)

En el episodio de Angélica y Medoro del *Orlando furioso* de Ariosto, la boda de los amantes se celebra también bajo los auspicios del Amor:

> Per adombrar, per onestar la cosa,
> Si celebrò con cerimonie sante
> Il matrimonio, ch'auspice ebbe Amore...
>
> (XIX, 33.)

En el nacimiento de Ippolito en el *Orlando,* Venus y Marte esparcen flores sobre el lecho:

Venere e Marte, che l'aveano sparto
A man piene e spargean d'eterei fiori,
Di dolce ambrosia e di celesti odori.

(XLVI, 85.)

En cuanto al cultismo *tálamo,* como señala Dámaso Alonso en *La lengua poética de Góngora,* es de introducción muy antigua en lengua castellana, hasta tal punto que aparece ya en Berceo, en las obras del Marqués de Santillana y en el *Cancionero de Baena.* Como es lógico, fué incluído ya en el *Vocabulario* de Nebrija, de 1492, y en el *Tesoro* de Covarrubias (1611), y es de uso corriente en el *Quijote.* Góngora lo emplea ya en la más antigua de sus canciones, *De "Las Lusíadas", de Luis de Camoes, que tradujo Luis de Tapia, natural de Sevilla,* publicada en 1580:

y con su rima angélica
en el celeste *tálamo.*

(383, p. 583.)

OCTAVA XLIII

Su aliento humo, sus relinchos fuego
—si bien su freno espumas— ilustraba
las colunas Etón, que erigió el Griego,
do el carro de la luz sus ruedas lava,
cuando, de Amor el fiero jayán ciego,
la cerviz oprimió a una roca brava,
que a la playa, de escollos no desnuda,
linterna es ciega y atalaya muda.

(vs. 337-344.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"Estuvieron Acis y Galatea juntos desde medio día, hasta que declinando el Sol, venía a ponerse en el mar de España, en Cádiz. Entonces Polifemo se sentó sobre la cumbre de una eminente roca" (col. 275).

NOTAS

1. **Su aliento humo, sus relinchos fuego —si bien su freno espumas.—** Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe explicando este pasaje:

"Descrive la hora en que se pone el Sol, y aviendo de tratar de uno de sus cavallos, le pinta del modo que llegó al Oceano

fatigado del viage, diziendo, que entonces era su aliento humo, y sus relinchos fuego, bien que era su freno espumas, advirtió la dificultad en tener espumas el freno, aviendo dicho que el aliento era humo, y fuego los relinchos; y assí la facilitó con reparo cuydadoso."

(fol. 389 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"Venían ya los cavallos del Sol arrojando humo por las narizes, y relinchando fuego por la boca."

(Nota 1, col. 275.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* señala ya certeramente la fuente ovidiana de las *Metamorfosis:*

Nec tibi quadripedes animosos ignibus illi
Quos in pectore habent quosore et naribus efflant.

(Lib. II, vs. 84-5.)

Que dice así en la versión clásica de Pedro Sánchez de Viana (Valladolid, 1589):

Ni tienes tan en pronto la regencia
de mis cuatro caballos animosos,
que echando fuego van sin resistencia
por boca y por narices poderosos.

(Lib. II, t. I, p. 54.)

El mismo comentarista y Salcedo Coronel coinciden en señalar otro pasaje del mismo libro ovidiano, en donde se nos cuenta la fábula de Faetón:

Interea volucres Pyrois et Eous et Aethon,
Solis equi, quartusque Phlegon hinnitibus auras
Flammiferis inplent pedibusque repagula pulsant.

(Lib. II, vs. 153-5.)

Véase en la traducción de Sánchez de Viana (Valladolid, 1589):

> ... véis que salen los caballos
> de Febo, que en oíllos se lastima.
> Ethón, Pyrois y Phlego, que nombrallos
> pudo el efecto, y Heoo, relinchando,
> con llamas que es espanto de mirallos,
> con los pies los estorbos apartando,
> de la ignorante Tetis alanzados,
> van por el ancho cielo caminando.
>
> (Lib. II, t. I, p. 58-59.)

Podría añadirse otro pasaje ovidiano de las *Metamorfosis,* no citado por los comentaristas, en que se describen los caballos del Sol:

> Iussa deae celeres peragunt ignemque vomentis
> Ambrosiae suco saturos praesepibus altis
> Quadripedes ducunt adduntque sonantia frena.
>
> (Lib. II, vs. 118-20.)

Traducido en los siguientes términos por Pedro Sánchez de Viana:

> Las diosas cumplen luego el mandamiento,
> sacando los caballos vomitando
> fuego, hartos del ambrosío nutrimento.
> Enfrénanlos, los frenos resonando.
>
> (Lib. II, t. I, p. 56.)

En el *Polifemo comentado,* Salcedo Coronel aduce asimismo un pasaje de Marcial:

> Quid cupidum Titana tenes? jam Xanthus et Aethon
> Frena volunt.
>
> (Lib. VIII, XXI, 7-8.)

Pueden citarse también los siguientes pasajes de Silio Itálico en *De bello punico:*

> Atque ubi fessus equos Titan immersit anhelos
> Flammiferum condunt fumanti gurgite currum.
>
> (Lib. II.)

Jam, Tartessiaco quos solverat aequore, Titan
In noctem diffusus equos jungebat Eois
Littoribus.

(Lib. VI, vs. 1-3.)

Donec flammiferum tollentes aequore currum
Solis equi sparsere diem.

(Lib. V, vs. 55-6.)

Claudiano, en el *In Probini et Olybrii Fratrum Consulatum Panegyris:*

crinemque repexi
Blandius elato surgant temone jugales,
Efflantes roseum fraenis spumantibus ignem.

(vs. 3-5.)

En el *De quarto consulatu Honorii Augusti Panegyris* de Claudiano, llama a Eton:

velox Aurorae nuntius Aethon,
Qui fugat hinnitu stellas, roseoque domatur
Lucífero.

(vs. 562-564.)

Ovidio, en los *Fastos:*

Sextus uni Oceano clivosum scandit Olympum
Phoebus, et alatis aethera carpit equis.

(Lib. III, 415-416.)

No son muy corrientes ni en la poesía clásica de la antigüedad, ni en la poesía renacentista, las alusiones explícitas a los caballos del Sol. En Ariosto sólo se da una vez en el *Orlando furioso:*

In quel duro aspettare ella talvolta
Pensa ch'Eto e Piróo sia fatto zoppo,
O sia la ruota guasta; ch'a dar volta
Le par che tardi, oltr'all'usato, troppo.

(XXXII, 11.)

En los demás casos, Ariosto alude únicamente a los caballos del Sol de manera genérica, sin mencionar los nombres:

Era nell'ora che traea i cavalli
Febo del mar, con rugiadoso pelo.

(XII, 68.)

Lo mismo hace Alonso de Ercilla en *La Araucana* (1569):

Hacia el Oriente vueltos, aguardaban
Si los fébeos caballos asomaban.

(II, p. 10 a.)

Hurtado de Mendoza, en una *Canción:*

Ya el sol revuelve con dorado freno
Los ligeros caballos nuestra via.

(pág. 56.)

Y Barahona de Soto, en la *Primera parte de la Angélica* (Granada, 1586):

Que el dia ya quedava triste, y feo,
Llevandole sus rayos rutilantes
Los cavallos del Sol, quadrupedantes.

(Canto Decimo, f. 202.)

En cambio, Camoens, en *Os Lusiadas,* cita, aunque una sola vez, el nombre de los caballos del Sol:

Ja Phlegon e Pyrois vinham tirando
Cos outros dos o carro radiante.

(V, 61.)

Lo mismo hace Fernando de Herrera en el siguiente pasaje de sus *Versos* (Sevilla, 1619):

I acuerdome qu'el Sol, que decendia,
paró al ardiente Flegon la espumosa
rienda, i con su tardança espaciosa
sintió el infimo polo ausencia fria.

(Lib. II, Soneto XLVII, p. 196.)

También Pedro de Oña, en el *Arauco domado* (Lima, 1596):

> A Eton, Flegono y Pirois encalmados
> El Cintio dios latónico tenía,
> Y con el gran calor del mediodía
> De gruesa y blanca espuma encubertados.
>
> (V, p. 373 b.)

Uno de los más típicos antecedentes castellanos del pasaje gongorino, inspirado en la misma fuente ovidiana, es el siguiente fragmento de la *Fábula de Acis y Galatea* de Carrillo, que a no dudar inspira la alusión de Góngora a los caballos del Sol, y sobre todo a la espuma de sus frenos:

> Y de Pirois y Etón la blanca pluma
> El aire y luz hendió, vertiendo espuma.
>
> (pág. 146.)

Es curioso notar cómo en el primer verso, Góngora muestra una reminiscencia evidente del texto de Carrillo que no corresponde al pasaje en que alude a los caballos del Sol, sino a una octava en que describe el furor del cíclope. Esta reminiscencia, notada ya por García Soriano (R. F. E.) y negada rotundamente por Dámaso Alonso en su brillante ensayo *La supuesta imitación por Góngora de la Fábula de Acis y Galatea,* R. F. E., XIX, 1932, no constituye un hecho insólito en la técnica de imitación gongorina que estamos analizando. Es lo cierto que la coincidencia de los versos de Carrillo:

> Llenó frente y narices de *humo* y *fuego.*

y de Góngora:

> Su aliento *humo,* sus relinchos *fuego.*

proceden básicamente de una común fuente ovidiana, pero tampoco cabe negar que la recreación gongorina de la imagen clásica se apoya directamente en la sugerencia formal del verso de Carrillo.

Una curiosa alusión a los relinchos de los caballos del Sol aparece

en el siguiente pasaje de una canción de Don Juan, Duque de Osuna, en las *Flores de poetas ilustres* (Valladolid, 1605):

Por las puertas de oriente
Asoman los caballos, relinchando,
Del sol resplandeciente,
Que tras los de la aurora van volando;
Y, alzadas las cervices,
Arrojan claridad por las narices.

(n.° 215, p. 235.)

Posteriormente al *Polifemo* gongorino, el tema aparece en los *Rayos del Faetón* (Barcelona, 1639) de Pedro Soto de Rojas:

Flegon, Piro y Evo, ya sin laços
Dexan si en paz ardiendo la cadena,
Cargando el cuerpo Eton sobre los braços
El descompuesto a todos desordenada.

(Rayo Ardiente, 185, p. 346.)

Y en el *Paraíso cerrado para muchos* (Granada, 1652):

Quando Flegon, y Etonte,
Sobre el Anfiteatro de safiro,
El blanco Toro encienden con su tiro,
A mucho aliento abriendo
Las narizes fogosas,
Relinchan, tascan entre manso estruendo,
Con dientes argentados frenos de oro,
Su espuma aljofarando quantas rosas?

(Mansión Quinta, p. 402, vs. 13-20.)

2. las colunas Etón, que erigió el Griego.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica este pasaje del modo siguiente:

"Llegando en la forma referida, dize, que Etón ilustrava las colunas que levantó el Griego, donde lava sus ruedas el carro de la luz. Etón fingió la antiguedad, que era uno de los quatro

cavallos que tiravan el carro del Sol... El Griego que levantó las colunas fué Hércules el hijo de Iúpiter, y Alcmena, que llamaron el Tebano, a quien impulsó Iuno las fatigas memorables que feneció gloriosamente. Refiere Suydas, que aviendo llegado Hércules hasta Cádiz, y viendo por el gran ruido y obscuridad del Oceano, que no se podía navegar más, levantó unas colunas que los Gaditanos tenían, para que sirviessen de señal, que sólo hasta allí se podía llegar... Estas colunas (según Pomponio Mela) son los montes que dividen a Africa de España, por el estrecho que llama de Gibraltar, y dize, que esto dió motivo a que los antiguos dixessen que Hércules dividió estos dos montes, antes juntos, y diesse passo al Occeano."

(fol. 399 v.-390 v.)

La alusión a las columnas de Hércules como límite geográfico del mundo antiguo es clásica en la poesía del Renacimiento a partir de Dante, en el *Inferno:*

quando venimmo a quella foce stretta
dov'Ercole segnò li suoi riguardi,
a ciò che l'uom più oltre non si metta.

(XXVI, 107-109.)

Designadas casi siempre a través de una perífrasis alusiva a Hércules o a sus hazañas mitológicas, ya en el *Canzoniere* de Petrarca las columnas de Hércules son las *Colonne,* las Columnas, por antonomasia:

Inghilterra con l'isole che bagna
l'Occeano *intra'l Carro e le Colonne.*

(XXVIII, p. 28.)

En el mismo *Canzoniere* de Petrarca, refiriéndose al Sol que se pone más allá del estrecho de Gibraltar:

Ma io, perche s'attuffi in mezzo l'onde
e lasci Ipagna dietro alle sue spalle
e Granata e Marroco *e le Colonne...*

(L, p. 53.)

Las alusiones a las columnas de Hércules son corrientes en la poesía renacentista. Ya aparecen en el *Orlando furioso* de Ariosto:

Vide le Gade, *e la meta che pose*
Ai primi naviganti Ercole invitto.

(XXXIII, 98.)

E di riporgli ogni citade in mano,
Che sia tra'l Nilo *e'l segno ch'Ercol fisse.*

(XLI, 38.)

Era già presso ai termini d'Alcide
Per attuffar nel mar Febo la testa.

(XLV, 78.)

En la segunda parte de *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1578):

Mira a Cádiz, donde Hércules famoso,
Sobre sus hados prósperos corriendo,
Fijó las dos colunas victorioso.

(XXVII, p. 103.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Al cabo que es y fué de las colunas
Desde que Grecia entró en el lacio suelo.

(XX, 109 b.)

Reclinaba ya el sol sus hebras de oro
Tras las colunas del famoso Alcides.

(III, 20 b.)

Fernando de Herrera, en la Canción *Al Santo Rei Don Fernando*, publicada en la edición *Algunas obras* (Sevilla, 1582), alude a las columnas de Hércules, a quien llama "el grande Briareo":

De ti temblaron todas las riberas,
todas las ondas cuantas juntamente
las colunas del grande Briareo
miran.

(VI, p. 142.)

Lope de Vega, en *La Arcadia* (Madrid, 1598), inicia el relato de la fábula polifémica del gigante Alastio con una alusión a las columnas de Hércules:

> "Entre *las dos columnas de Hércules,* el Calpe de España y el opuesto de Mauritania..."
>
> (Lib. I, p. 50.)

Góngora hace ya una alusión a las columnas de Hércules en uno de sus primeros romances, escrito en 1582:

> y, hecho *otro nuevo Alcides,*
> trasladaba sus *colunnas*
> de Gibraltar a Japón
> con su segundo Plus Ultra.
>
> (8, p. 15.)

Juan de Arguijo, en una de sus Canciones:

> Apenas *las colunas*
> *De Hércules* vido en la arenosa tierra...
>
> (pág. 403 b.)

El mismo, en el soneto *A César viendo la estatua de Alejandro en Cádizii*

> *Do fijó sus columnas el tebano,*
> César mira, envidioso de su gloria.
>
> (pág. 401 b.)

3. **colunas.**—Según Dámaso Alonso, en *La lengua poética de Góngora* (p. 52), el cultismo *columna* aparece registrado por vez primera en el *Origen y etymología de todos los vocablos,* de Francisco del Rosal (B. N. ms. 6929. Año 1601). El mismo erudito señala su temprana aparición en textos medievales de Gonzalo de Berceo, en el *Libro de Apolonio,* en el Marqués de Santillana en la forma *coluna,* y en Juan de Mena en la forma *colupna,* así como en el *Quijote*

de Cervantes en la forma moderna *columna*. Por nuestra parte, podemos añadir los siguientes datos, que indican claramente que la forma usual en los siglos XVI y XVII era *coluna*, la misma usada por Góngora. En efecto, en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611) leemos en la voz *columna:*

> "*Columna* o como vulgarmente dezimos coluna. Es nombre latino *columna sic dita quod culmina sustineat.*"
>
> (pág. 340 a.)

Y por otra parte, podemos aducir innumerables pasajes de la poesía española del siglo XVI, a partir de Garcilaso, en que aparece exclusivamente esta forma.

Véanse los siguientes ejemplos de las *Obras* de Garcilaso (Barcelona, 1543):

¿Do la *coluna* que el dorado techo
con presunción graciosa sostenía?

(Egl. I, vs. 277-8.)

de relucientes piedras fabricadas
y en *colunas* de vidro sostenidas.

(Son. XI, vs. 3-4.)

como en luciente de cristal *coluna,*
que no encubre de cuanto se avecina
a su viva pureza cosa alguna.

(Eleg. I, vs. 73-4.)

En la *Floresta de Varia Poesía* de Diego Ramírez Pagán (Valencia, 1562):

Saque Memphis de Egypto alta *coluna.*

(t. I, p. 49.)

En las *Obras* de don Diego Hurtado de Mendoza anteriores a 1575:

Y esta es una *coluna* de mi gloria.

(Egl. I, p. 60.)

Y el palacio creció sobre *colunas.*

(Epíst. VI, p. 142.)

En la segunda parte de *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1578):

Sobre *colunas* de oro sustentadas.

(XXIII, p. 88 b.)

Fijó las dos *colunas* vitorioso.

(XXVII, p. 103 b.)

En la edición de *Algunas obras* (Sevilla, 1582) de Fernando de Herrera:

No gravaré el *colunas* vuestra istoria.

(Eleg. I, v. 349.)

las *colunas* del grande Briareo.

(Can. VI, v. 2734.)

En *El Pastor de Fílida* de Gálvez de Montalvo (Madrid, 1582):

o rompe el peso las *colunas* bellas.

(2.ª parte, p. 503.)

esta ilustre *coluna* falleciendo.

(Ibíd.)

Cuello gentil, *coluna* limpia y pura.

(3.ª parte, p. 515.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Que se extendía a modo de *coluna.*

(II, p. 11 a.)

De la Iglesia será fuerte *coluna.*

(VIII, p. 43 a.)

Sustentarse con sola una *coluna.*

(XXIV, p. 136 b.)

En la *Primera parte de la Angélica* de Barahona de Soto (Granada, 1586):

De spiritus gentiles, y *coluna.*

(I, fol. 3 v.)

Sino quereys ver rota la *coluna.*

(I, fol. 11 v.)

El mismo, en la *Egloga de las Hamadríades,* publicada en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa (Valladolid, 1605):

De la doliente cumbre — Era *coluna...*

(Lib. 1, § 87, p. 110.)

Francisco de Medrano, en el Soneto III de sus *Diversas Rimas* (Palermo, 1617), anterior, como todas sus obras, a 1607:

Con *colunas* de pórfido y paredes.

(Son. III, p. 344 a.)

José de Valdivielso, en la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* (Toledo, 1607):

coluna de la fábrica del cielo.

(II, p. 146 b.)

Aunque, como puede verse, el predominio de la forma *coluna,* procedente de la evolución tardía del cultismo *columna* en su forma latina, es casi absoluto, podemos también mencionar algunos casos en que se mantiene la forma original adoptada modernamente. Tal es el caso de Jorge de Montemayor en *Los siete libros de la Diana* (Valencia, 1559):

"En medio de la fuente, estava una *columna* de jaspe..."

(Lib. IV, p. 164.)

"con todas las vasas y chapiteles de las *columnas* dorados..."
(Lib. IV, p. 165.)

"que encima de los chapiteles de las *columnas* estavan..."
(Lib. IV, p. 165.)

Y de Fray Luis de León, en la Oda VIII, *A Felipe Ruiz:*

Veré las inmortales
columnas dó la tierra está fundada.
(Oda VIII, vs. 16-17.)

Y el mismo, en la Oda XIX, *A Todos los Santos:*

Columna ardiente en fuego
el firme y gran Basilio al cielo toca.
(Oda XIX, vs. 61-2.)

Góngora usa indistintamente las formas *columna, colunna* y *coluna,* irregularidad que posiblemente debe atribuirse a inadvertencia de los copistas y a modificaciones de los impresores, editores y comentaristas.

4. **do el carro de la luz sus ruedas lava.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe explicando este pasaje:

"Dixo don Luis, donde el carro de la luz lava sus ruedas; porque los antiguos Poetas fingieron, que el Sol después de su acostumbrado viage, llegando al Oceano descansa, y lava el carro, y sus cavallos... Para declarar este mismo concepto, dixo nuestro Poeta, que ilustrava las colunas de Hércules, Etón, no porque el Sol dexe desde que nace de ilustrarlas, pero de la suerte que una luz puesta en una sala, aunque la alumbra toda, ilustra más aquella parte donde la acercan; assí el Sol alumbrando, desde que sale a nuestro Emisferio, todas las partes del quando se va acercando al Occidente ilustra más aquella parte Occidental donde, como avemos dicho, levantó sus colunas el grande Alcides, Puso a Eton por todos los cavallos del Sol, como Marcial a Xanto, y a Etón, en el lugar citado, tomando la parte por el todo, figu-

ra (como otras vezes avemos dicho) sinédoque. El carro de la luz dixo por el carro del Sol, figura Metonimia, donde puso el efecto por la causa."

(fol. 391-391 v.)

Las alusiones de la poesía latina clásica a lavar o sumergir en las olas los caballos del Sol son innumerables. Salcedo Coronel aduce un pasaje de Silio Itálico en *De Bello Punico,* como fuente directa de Góngora:

Baetisque lavare
Solis equos dulci consuetus fluminis unda

(Lib. XVII, 538-539.)

Y éste de Estacio en la *Tebaida:*

Solverat Hesperii devexo margine Ponti
Flagrantes Sol pronus equos, rutilamque lavabat
Occeani sub fonte comam.

(Lib. III, vs. 123-125.)

En realidad, el tema aparece ya en *La Eneida* de Virgilio:

ni roseus fessos iam gurgite Phoebus Hibero
tingat equos noctemque die labente reducat.

(Lib. XI, vs. 913-14.)

En las *Metamorfosis* de Ovidio:

Desinet ante dies et in alto Phoebus anhelos
Aequore tinget equos...

(Lib. XV, 418-19.)

Ter iuga Phoebus equis in Hibero flumine mersis
Dempserat, et quarta radiantia nocte micabant.

(Lib. VII, 324-325.)

En las *Elegías* de Tibulo:

Quaque patent ortus et qua fluitantibus undis
Solis anhelantes abluit amnis equos.

(Lib. II, vs. 59-60.)

En el *De Bello Púnico* de Silio Itálico:

Jamque diem ad metas defessis Phoebus Olympo
Impellebat equis, fuscabat et Hesperus umbra
Paullatim infusa properantem ad littora currum.

(Lib. XI, 267-269.)

Y en este otro pasaje de Silio Itálico:

Donec anhelantes stagna in Tartessia Phoebus
Mersit equos, fugiensque polo Titania caecam
Orbita nigranti traxit caligine noctem.

(Lib. X, 547-9.)

Sin embargo, la fuente clásica de todas las alusiones que aparecen en la poesía renacentista acerca del Sol que lava su carro en las olas del Océano proceden del siguiente pasaje de las *Geórgicas* de Virgilio, que Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* considera como el modelo directo de Góngora:

Tum sol pallentes haud unquam discutit umbras,
Nec cum invectus equis altum petit aethera, *nec cum*
Praecipitem Oceani rubro lauit aequore currum.

(Lib. III, 357-9.)

Pasaje que dice de este modo en la traducción clásica de Diego López (Valladolid, 1601):

"Allende desto, el Sol nunca aparta las negras nubes, ni quando llevado de los cavallos, camina por la más alta región, *ni quando lava el ligero carro en el bermejo golfo del Oceano...*"

(Lib. III, p. 90 a.)

La perífrasis "carro de la luz" para designar el carro del sol es del Dante, en el *Purgatorio:*

Pen s'avvide il poeta che io stava
stupido tutto *al carro de la luce,*
ove tra noi e Aquilone intrava.

(IV, 58-60.)

Petrarca, en el *Canzoniere,* alude ya al dorado carro del sol que se baña en el mar:

> Quando'l Sol bagna in mar *l'aurato carro*
>
> (CCXXIII, p. 209.)

Ariosto, en el *Orlando furioso,* alude tan sólo a las ruedas del carro del Sol:

> Dissi che poi fu quel silenzio rotto,
> Ch'al mondo *il Sol mostrò le ruote estreme.*
>
> (XXI, 4.)

También en el *Orlando:*

> Già avea attuffato *le dorate ruote*
> Il Sol nella marina d'Occidente.
>
> (XXV, 18.)

En el mismo poema alude al carro del Sol:

> E nell'ora che *il Sol del carro* smonta,
> Al fiume corse...
>
> (XLIII, 41.)

A partir de Garcilaso, el tema es utilizado reiteradamente por los poetas españoles, y ya en el poeta toledano es una reminiscencia de Petrarca *(Obras,* 1543):

> Pero vete, *que baña el sol hermoso*
> *su carro presuroso ya en las ondas.*
>
> (Egloga II, 1802-3.)

Ercilla, en la primera parte de *La Araucana* (1569):

> *El carro de Faetón* sale corriendo
> del mar por el camino acostumbrado.
>
> (II, p. 10 b.)

Y *el carro de Faetón* resplandeciente
Del Escorpio al Acuario ha discurrido.

(XII, p. 48 b.)

En la segunda parte de *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1578):

El sol ya derribado al occidente
Había en el mar los rayos zabullido.

(XVII, p. 104 b.)

Camoens, en *Os Lusiadas* (Lisboa, 1572):

Nisto Febo nas aguas encerrou
co carro de cristal o claro dia.

(I, 56.)

En Camoens, junto a la alusión al carro radiante del Sol, ya citada, aparece la alusión a los carros de fuego que renuevan la luz:

Tanto que *os igneos carros* do fermoso
Mancebo Deliu viu, que a luz renova.

(VII, 67.)

El Tasso, en la *Gerusalemme Liberata* (Parma, 1581):

Ma nell'ora che'l Sol *dal carro adorno*
Sciogle i corsieti, e in grembo al mar s'annida

(VII, 3.)

Fernando de Herrera, en las *Rimas Inéditas,* aludiendo a Faetón (1578):

que por guiar *el carro que contiene*
la ardiente luz que da color al dia.

(Soneto LI, p. 120, vs. 3-4.)

Herrera, en la Elegía III de *Algunas obras* (Sevilla, 1582):

Cuando del claro cielo se desvía
del Sol ardiente el alto carro á pena,
i casi igual espacio muestra el dia.

(Eleg. III, vs. 974-76, p. 61.)

El mismo Herrera, en sus *Versos* (Sevilla, 1619):

De las mas ricas trenças i hermosas
que ve *de Febo el carro esclarecido.*

(Lib. I, Canción V, vs. 1-2, p. 124.)

el carro, en que govierna solo i tiene
Febo el vivo esplendor, qu'ilustra el dia.

(Lib. II, Son. IX, p. 155.)

do el Sol no halla abierto
el passo *al carro ardiente.*

(Lib. II, Canción III, vs. 3-4, p. 206.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

El sol hacia Occidente declinaba
Su bello carro de alabastro puro.

(XIX, p. 102 a.)

Y en este otro pasaje de *La Austríada* que alude al carro luminoso del Sol:

Giraba el sol *su carro luminoso*
En la morada y estación primera.

(XIX, p. 101 a.)

Bernardo de Balbuena, en la *Grandeza Mejicana* (Méjico, 1604):

Y tu *en carro de luz,* Faetonte nuevo,
Dejada su imprudencia,
Con mayor ciencia le guiarás que Febo.

(pág. 6.)

En el *Siglo de Oro en las selvas de Erífile* de Balbuena (Madrid, 1608):

Ya en lo mas alto del dorado cielo
la carroza del sol, fuente del dia,
sigue *con ruedas de oro* el claro vuelo

(Egloga I, p. 30.)

En *La Conquista de la Bética* de Juan de la Cueva (Sevilla, 1603):

> Llegaba *el carro,* que el soberbio mozo
> Quiso regir, a emparejar el dia.
>
> (Lib. X, p. 164.)

Y el mismo Góngora, en las *Soledades:*

> *I la carroza de la luz* desciende
> A templarse en las ondas.
>
> (I, 1066-7.)

Y en estos otros pasajes del mismo poema, en los que posiblemente podrían rastrearse algunas reminiscencias herrerianas:

> émulo vago *del ardiente coche*
> *del Sol,* este elemento...
>
> (I, vs. 468-69.)

> *De el carro pues febeo*
> el luminoso tiro
> mordiendo oro...
>
> (I, vs. 709-711.)

5. **cuando, de amor el fiero jayán ciego.**—Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* hace notar:

> "Supone que aún no había encontrado con Ulises."
>
> (Nota 5, col. 280.)

Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe:

> "Quando ciego de Amor el fiero jayán. El Amor como ya diximos se llama ciego, porque haze ciegos a los amantes."
>
> (fol. 391 v.)

La fuente clásica de este verso se encuentra en el libro XIII de

las *Metamorfosis* de Ovidio, donde encontramos el clásico epíteto *ferus Cyclops* aplicado a Polifemo:

Hic *ferus* ascendit *Cyclops* mediusque resedit.
(Lib. XIII, v. 780.)

En la versión de Sánchez de Viana desaparece el epíteto *ferus,* en una octava bastante infiel. En la de Pérez Sigle se conserva sin guardar una absoluta fidelidad:

aquí un dia sube *el fiero enamorado.*
(Lib. décimotercio, f. 346.)

La expresión ovidiana se conserva en uno de los sonetos polifémicos de las *Rime* de Marino (Venecia, 1602):

Spinse *il fero Ciclope* ebro d'orgoglio.
(Son. XXIV, p. 112.)

En el *Arauco domado* de Pedro de Oña (Lima, 1596, encontramos una expresión semejante a la del verso gongorino, pero que no se refiere a Polifemo, sino a Tityon:

Entró el jayán de amor libidinoso
Al buitre con el hígado cebando.
(IV, p. 371 a.)

Góngora, tal vez, tenía presente el siguiente pasaje de la *Angélica* de Barahona de Soto (Granada, 1586), en el episodio del Orco:

Quedó *de amores* preso el monstruo *ciego*
Dos vezes ciego, que antes visto avia,
Pues que perdió la lumbre, quien lo niega,
Si es cierto que el Amor hiriendo ciega.
(III, fol. 47.)

En la misma *Angélica,* Barahona de Soto alude a la ceguera de amor:

Luego encendida de amoroso fuego
Me hizo ciega Amor, qual hazer suele...
(Canto Quarto, fol. 62.)

Valdivielso, aludiendo a David y Goliat, en la *Vida y muerte del Patriarca San Joseph* (Toledo, 1607):

> Ni que al *jayán, en ira ardiendo y rabia,*
> El pastor venturoso el cuello siegue.
>
> (VI, p. 159 b.)

6. **la cerviz oprimió a una roca brava.**—Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* señala ya las fuentes clásicas de este pasaje:

> "Se sentó sobre la punta de una roca: imitación de Teócrito, eid. 11. *sedens autem in rupe alta.* Trasladóle Ovidio, lib. 13, Met.—*Huc ferus ascendit Cyclops mediusque resedit.* Nótese el peso inmenso del Cíclope, pues dice D. L. que blandeó al sentarse la roca. La *cerviz de la roca* es lo más agudo de la estremidad."
>
> (Nota 6, col. 281.)

Por su parte Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* completa las fuentes clásicas de este pasaje:

> "Impropio Epiteto de la roca, al parecer, si ya no la llamó brava, por que la batía el mar, bravo, casi siempre en aquella parte, y esto se da a entender mas en lo subsequente: dixo que oprimió la cerviz de la roca, por significar la pesada grandeza de Polifemo, imitó a Ovidio en este Hiperbole en el lib. 13 de sus Met.
>
> —Et aut gradiens ingenti littora passu
> Degravat.
>
> Cerviz es la parte posterior del cuello, que desciende desde el cogote al espinaço, aquí por translación lo eminente de la roca."
>
> (fol. 391 v.)

Evidentemente, la imagen clásica del cíclope sentado en una alta roca, desde donde entona su canto, procede del Idilio XI de Teócrito, *El Cíclope:*

> "Pero él encontró el remedio, *y sentado sobre una alta roca,* vueltas sus miradas hacia el mar, así, cantaba."
>
> (vs. 17-18.)

Ovidio, en el relato de las *Metamorfosis,* describe con más extensión el paisaje en donde el Cíclope se sienta para entonar su canto:

Prominet in pontum cuneatus acumine longo
Collis; untrumque latus circumfluit aequoris unda
Huc ferus ascendit Cyclops mediusque resedit.

(Lib. XIII, 778-80.)

En la versión de Sánchez de Viana:

Y algunas vezes su ganado lleva
Bien dentro de la mar, sobre un collado,
Que el agua por entrambos lados cerca,
Siéntase él, las ovejas andan cerca.

(Libro trezeno, fol. 149 v.)

En la de Pérez Sigler:

Tanto un monte se estiende al mar salado
que casi el mar le va todo ciñendo
aquí un dia sube *el fiero enamorado*
parte del dia passar en él queriendo.

(Libro décimotercio, fol. 346.)

El giro usado por Góngora en este pasaje, *la cerviz oprimió a una roca brava,* en el que lleva a cabo una monstruosa humanización del peñasco, era de uso corriente en la época. Véase un pasaje de Garcilaso en la Elegía II:

un rato sea de mi la grave carga
que *oprime mi cerviz* enflaquecida.

(Eleg. II, vs. 170-171.)

Barahona de Soto, en el soneto *Al Arzobispo de Granada, dedicándole las "Obras de Gregorio Silvestre"*:

Cansado a veces de las cosas graves
Que *oprimen la cerviz* discreta vuestra.

(XIV, p. 691.)

7. oprimir.— Según Dámaso Alonso, en *La lengua poética de Góngora* (p. 60), el cultismo *oprimir* aparece registrado por vez primera en el *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana* de Cristóbal de las Casas (Sevilla, 1570), y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611), siendo usado por Góngora desde 1598. Por nuestra parte, podemos añadir que dicho cultismo es de uso corriente en lengua castellana desde los primeros años del siglo XVI, y que aparece ya en Garcilaso *(Obras,* 1543) en los siguientes pasajes:

De la esterilidad es *oprimido*
(Egl. III, v. 345.)

debe ser aterrado y *oprimido.*
(Eleg. I, v. 199.)

y *oprime* y enflaquece el gran deseo.
(Eleg. II, v. 89.)

que *oprime* mi cerviz enflaquecida.
(Eleg. II, v. 171.)

Se encuentra también en la primera parte de *La Araucana* de don Alonso de Ercilla (1569):

Que le *oprime,* le rinde y le sujeta.
(X, p. 41 b.)

Y en la segunda parte de *La Araucana* (Madrid, 1578):

Que la dura cerviz nunca *oprimida.*
(XVI, p. 63 b.)

Del gran peso gimió como *oprimida.*
(XVI, p. 63 a.)

Os vienen a *oprimir* y conquistaros.
(XXIII, p. 85 b.)

Prometen *oprimir* vuestra insolencia.

(XXIII, p. 86 a.)

En *El Pastor de Fílida* de Gálvez de Montalvo (Madrid, 1582):

Y si *oprimidas* de piedad o espanto.

(2.ª parte, p. 501.)

Nadie, Pastor, se espantará que *oprima.*

(2.ª parte, p. 501.)

Y en *La Arcadia* de Lope (Madrid, 1598), por sólo citar algunos textos anteriores a la fecha de su adopción por parte de Góngora:

abrasa, *oprime* y doma
la hierba, el campo y la segura gente.

(Lib. II, p. 91.)

8. que a la playa, de escollos no desnuda,
linterna es ciega y atalaya muda.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica como sigue este pasaje:

"Que a la playa, no desnuda de escollos, es lanterna ciega, y atalaya muda, esto es, que a la playa, peligrosa por los escollos, sirve su grandeza de lanterna: bien que sin luz, y de atalaya que mudamente avisa al navegante que la huya. Atalaya es el lugar eminente, de donde se descubre la campaña, llámanse también atalayas los que assisten a ellas, estos dan aviso con ahumadas de día, y fuegos de noche, si ay enemigos, o está seguro el campo. Su Etimología verás en el *Tesoro de la lengua Castellana,* en la dicción atalaya. Lanterna es la torrecilla de hojas de cuerno, o láminas de vidrio, donde se lleva encendida luz, y cerrada, porque el ayre no la mate, con estas costumbramos andar las noches obscuras. Díxose del nombre Latino *Laterna a latendo.*"

(fol. 391 v.-392.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

> "*Que a la playa de escollos no desnuda.* Poblada de escollos... *Lanterna es ciega.* Virgil. *li. 5. Æn.* llamó a los escollos ciegos: *Sed caeca Menoetes saxa timens.* Hase de leer *lanterna,* no *linterna:* aunque yo leí *linterna* en la *Estancia 15. not. 4. fol. 111.* Llámala lanterna ciega, porque no tenía farol. *Y atalaya muda:* porque aunque con su eminente altura lo registra todo, no haze señas de atalaya."
>
> (Notas 7-9, cols. 281-282.)

Ambos comentaristas, especialmente Salcedo Coronel, cuyas numerosas citas de textos clásicos encaminadas a demostrar que los antiguos usaron la *lanterna* hemos suprimido, extraen su profusa erudición sobre el tema del *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* de Sebastián de Covarrubias (Madrid, 1611), quien en la voz *Lanterna* escribe:

> "La torrezilla de hojas de cuerno o de láminas de vidro o hoja de lata, adonde llevamos encendida luz y encerrada, porque el aire no nos la mate; y assí se dixo del nombre latino *laterna, a latendo;* Marcial, lib. 14, *Laterna:*
>
> *Dux laterna viae clausis feror aurea flammis,*
> *Et tuta est gremio parva lucerna meo.*
>
> Plauto, *in Amphitruo* hablando a lo fanfarrón, dixo: *Tu quis es qui Vulcanum inclusum in cornu portas?* El griego la llama φανος, *phanos,* de donde se dixo fanal, el linternón de la galera."
>
> (pág. 752 a.)

Ahora bien, pese a la forma *lanterna* registrada por Covarrubias, y al empeño de Pellicer en subrayar que Góngora empleó esta forma latina y que "háse de leer *lanterna,* no *linterna*", lección adoptada también por Salcedo Coronel, creo que la eufonía del verso, a la que era tan sensible el gran poeta cordobés, indica bien a las claras que es *linterna* la lección correcta. No ignoro que en apoyo de esta forma sólo puede aducirse el texto del manuscrito Chacón, pues incluso en la edición de Hoces y Córdoba aparece la lección *lanterna,* pero al propio tiempo es muy significativo que en el famoso romance burlesco

Aunque entiendo poco griego, en que Góngora parodia la fábula de Hero y Leandro, composición escrita en 1610, el gran poeta cordobés usa la voz *linterna* y no la forma latina *lanterna,* lección en que coinciden la edición de Hoces y Córdoba y el manuscrito Chacón:

De dos amantes la historia
contienen, tan pobres ambos,
que ella para una *linterna,*
y él no tuvo para un barco.

(64, p. 158.)

En cuanto al sentido de este pasaje, en el que Góngora convierte la *roca brava* en que se ha sentado el cíclope en *linterna ciega y atalaya muda* de la playa llena de escollos, es fácil darse cuenta de que estas dos inesperadas metáforas encierran una hipérbole desmesurada mediante la cual el gran poeta cordobés pone de relieve la extraordinaria altura de la roca.

La roca brava sobre la cual se ha sentado Polifemo es en la playa, llena de altos escollos, como un faro sin luz, o como una muda torre de atalaya. Si se tiene en cuenta que tanto las atalayas como los faros se erigían en las más altas cimas del litoral, para que fuesen visibles desde una gran distancia, y para otear los navíos desde muy lejos, se comprenderá la hipérbole desmesurada mediante la cual Góngora pondera la altura de la roca, y al propio tiempo la gigantesca estatura del cíclope que la hacía servir de asiento.

9. **erigir.**— Por lo que respecta al cultismo *erigir* que figura en la presente Octava: "las colunas Etón, que *erigió* el Griego", es rarísimo en la poesía española de los siglos XVI y XVII anterior a Góngora. Dámaso Alonso, en su lista de *Vocablos cultos de la "Soledad Primera"* tantas veces citada, no aduce, en efecto, texto alguno anterior al gran poeta cordobés, salvo su inclusión en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611), en la voz *erección.* Covarrubias registra primero la voz *eregir,* "erguirse, levantarse", que califica de "término rústico" (p. 530 a.). Acto seguido, dentro de la voz *erección,*

incluye el cultismo *erigir,* "instituir, levantar" (p. 530 a.), que Góngora había utilizado ya en su famoso soneto *De San Lorenzo el Real del Escurial,* escrito probablemente en 1589 y con toda certeza anterior a 1598, según Miguel Artigas y Millé Giménez:

que al mayor mártir de los españoles
erigió el mayor rey de los fieles.

(255, p. 477.)

Asimismo aparece en el siguiente pasaje gongorino de la *Comedia de las firmezas de Isabela,* escrita en 1610:

¿Quieres que digan de Egito,
que *erigió* para un mosquito
una pirámide tal?

(Act. III, vs. 2711-3, p. 836.)

Jáuregui, en el *Antídoto* (p. 166), censuró su empleo en estos dos pasajes de la *Soledad Primera:*

pira le *erige,* y le construye nido.

(v. 465.)

de funerales bárbaros trofeos
que el Egipto *erigió* a sus Ptolomeos.

(v. 957.)

OCTAVA XLIV

Arbitro de montañas y ribera,
aliento dió, en la cumbre de la roca,
a los albogues que agregó la cera,
el prodigioso fuelle de su boca;
la Ninfa los oyó, y ser más quisiera
breve flor, yerba humilde y tierra poca,
que de su nuevo tronco vid lasciva,
muerta de amor y de temor no viva.

(vs. 345-352.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"Descubríase a la vista del Ciclope en la cumbre del peñasco, el mar, la playa, y los montes. Desde allí començó a tocar prodigiosamente los albogues, y apenas los oyó Galatea, quando muerta de amor y temor, quisiera ser flor o yerua, o tierra, antes que assistir en los braços de Acis" (col. 284).

NOTAS

1. **Arbitro de montañas y ribera.**— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe comentando este pasaje:

> "Iuez de montañas, y ribera. Arbitro *Iudex est honorarius non a lege datus, sed ab iis, qui litigant, lectus, qui totius rei habet*

potestatem, dictus ab arbitrando, id est, existimando. Dize, que era juez de montañas, y ribera; porque puesto en una roca, se aumentó su excesiva grandeza, y assí sojuzgava las montañas y ribera."

(fol. 392.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"*Arbitro de montañas y ribera:* Iuez de todo lo que se descubría desde el escollo... D. L. en la Soledad 2. llama *árbitro* al escollo, *Arbitro igual, e inexpugnable muro.*"

(Nota 1, col. 284.)

Según Dámaso Alonso, en *La lengua poética de Góngora* (p. 51), el cultismo *árbitro* figura ya en el *Vocabulario* de Nebrija (Salamanca, 1492) y en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611) —voz *albedrío*—. Usado en las *Partidas* (III, t. II, p. 407) y en el *Quijote,* Góngora lo adopta muy tardíamente en 1613, por vez primera en el pasaje del *Polifemo* que estamos estudiando. En realidad, su empleo es rarísimo en la poesía española del siglo XVI, y en los textos manejados hasta ahora sólo hemos podido encontrar un ejemplo anterior a Góngora en *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584), el gran introductor de cultismos tantas veces citado:

El mismo que fué autor de la partida
Era *árbitro* y juez del nombramiento,
Y su sentencia al punto obedecida,
Sin réplica ni algún impedimento.

(IV, p. 24 a.)

En esta acepción de *árbitro,* "juez", aparece en el siguiente pasaje de las *Soledades* de Góngora:

Arbitro Alcides en sus ramas, dudo
que el caso decidiera.

(Sol. I, vs. 1061-2.)

Según Alemany, en el *Vocabulario* de las obras de Góngora, *árbi-*

tro significa en los siguientes casos, entre los que se incluye el pasaje del *Polifemo* que estamos estudiando:

> "Objeto que se halla en medio de otros dos sin inclinarse ni a uno ni a otro, es decir, que se mantiene fijo y enhiesto."
>
> (pág. 92 b.)

Es evidente, sin embargo, que esta acepción cobra matices ligeramente distintos en cada uno de los casos en que dicho cultismo aparece empleado por Góngora. Así en el siguiente pasaje de la *Soledad primera,* la expresión *árbitro igual,* que en su sentido recto quiere significar "juez imparcial o equitativo", significa en sentido metafórico "exacta divisoria".

> Vencida al fin la cumbre
> —del mar siempre sonante,
> de la muda campaña
> *árbitro igual* e inexpugnable muro—.
>
> (Sol. I, vs. 52-55.)

Es decir:

> "Vencida al fin la cumbre que sirve de exacta divisoria y de muralla inexpugnable entre el mar siempre sonante (por el batir del oleaje) y el campo silencioso..."

Esta interpretación, que coincide casi exactamente con la de Dámaso Alonso, requiere, sin embargo, una aclaración. Y es que *árbitro* no sólo significa "juez que separa equitativamente el mar y la montaña", sino que lleva implícita la idea de eminencia, dominio o elevación. Arbitro no es sólo el que divide y separa, sino también el que domina ambas partes, que está por encima de las dos, como la cumbre que sirve de exacta divisoria entre el mar y la campiña. La cumbre es árbitro igual del mar siempre sonante y de la muda campaña, porque desde su cima divide por igual el horizonte, divisa igualmente el campo y el mar, y puede, pues, juzgar por igual a ambos. Un sentido idéntico

posee el pasaje del *Polifemo* que estamos estudiando, en el que el cíclope es árbitro de montañas y ribera sentado en la cumbre de una roca:

> *Arbitro de montañas y ribera,*
> aliento dió, *en la cumbre de una roca...*

Polifemo es árbitro de montañas y riberas porque, sentado en la cumbre de la roca, domina igualmente las montañas y el mar.

2. aliento dió, en la cumbre de una roca,
a los albogues que agregó la cera,
el prodigioso fuelle de su boca.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado* explica en los siguientes términos este pasaje:

> "En la cumbre de la roca dió el prodigioso fuelle de su boca aliento a los albogues, que juntó la cera. Fuelle es un instrumento conocido, para coger ayre, y bolverle a dar; tiene diversos usos, porque ay fuelles de herrero con que enciende la fragua, otros sueltos para cualquier fuego que se quiera soplar, y fuelles de órgano, con que se da aliento al secreto, y de allí a los caños del órgano. A estos últimos compara don Luis la boca de Polifemo; porque en el instrumento de los albogues, como ya referimos, se forma el sonido con los soplos de la boca, de la suerte que oy en las chirimías, o cornetas."
>
> (fol. 392 v.-393.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

> "Començó a sonar los albogues que unió la cera, de que se trató en la *Estanc. 12, not. 1. col. 75.*"
>
> (Nota 2, col. 284.)

La escena está inspirada en el siguiente pasaje de Ovidio, en el libro XIII de las *Metamorfosis:*

> Sumptaque harundinibus conpacta est fistula centum,
> Senserunt toti pastoria sibila montis.
> Senserunt undae.
>
> (Lib. XIII, 784-786.)

Que dice así en la traducción castellana del Licenciado Sánchez de Viana (Valladolid, 1589):

... a la zampoña vino
Compuesta de cien cañas y de cera,
Su pastoril silvar, el mar vezino
Sintiólo, oyólo el monte y la ribera.

(fol. 149 v.)

Y en la versión del Doctor Antonio Pérez Sigler (Burgos, 1609):

comienza a hacer sonar el instrumento
compuesto de cien fístulas, muy grave:
fuera la flauta embía el usado acento
harto más espantoso que suave
y del amor herido, a un mismo punto
haze al son con el canto contrapunto.
Fué su áspero canto tan sonoro
que se oyó en esta tierra grande trecho
Lylibeo, Pachino, Etna y Peloro
del monstruo assordó el canto contrahecho.

(fol. 346 v.)

3. **prodigioso.**— El cultismo *prodigioso,* que no figura en la *Soledad primera,* no consta tampoco en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611), y fué adoptado por Góngora en fecha muy tardía, en el soneto *De los Señores Reyes Don Felipe III y Doña Margarita en una montería,* escrito en 1603:

Clavar victorioso y fatigado
al español Adonis vió la Aurora
al tronco de una encina vividora
las *prodigiosas* armas de un venado.

(272, p. 485.)

Es preciso advertir, sin embargo, que dicho cultismo había sido ya empleado anteriormente por los poetas españoles del siglo XVI, si

bien con muy poca frecuencia. Lo encontramos, por ejemplo, en la segunda parte de *La Araucana* de don Alonso de Ercilla (Madrid, 1578):

Ora fuese algun caso *prodigioso.*

(XVI, p. 63 a.)

Vello de cuantos mónstruos *prodigiosos.*

(XXIII, p. 88 a.)

Y en *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Haber sido un ejemplo *prodigioso.*

(X, p. 56 a.)

La agrava más el *prodigioso* efeto.

(XXI, p. 112 b.)

Llegaron hasta el fin *prodigioso.*

(I, p. 4 a.)

4. **La ninfa los oyó, y ser más quisiera**
breve flor, yerba humilde y tierra poca.—Pellicer, en las Lecciones *Solemnes,* escribe a propósito de este pasaje:

> "Ovidio *lib. 13. Met.* escrive semejante pavor en Galatea, *Latitans ego rupe, meique Acidis in gremio.* Su impropiedad se tiene poner en una diosa tal inconstancia, que flaqueasse enamorada, al temor del Cíclope, y quisiesse antes ser flor pequeña (esso significa *breve,* no caduca) yerva y tierra, antes que assistir en los braços de Acis, pues el amor es fuerte como la muerte, y no repara en tormentos, ni muertes."

(Nota 3, cols. 284-285.)

Tal como señala Pellicer, la escena está inspirada en un pasaje de

la fábula de Acis y Galatea, en el libro XIII de las *Metamorfosis* de Ovidio:

> ... latitans ego rupe meique
> Acidis in gremio residens procul suribus hausi
> Talia dicta meis auditaque uerva notaui.
>
> (Lib. XIII, 786-8.)

Que dice así en la versión de Sánchez de Viana (Valladolid, 1589):

> Yo en braços de mi Acis tuve asco
> De su sonido, en bajo de un peñasco.
> Estávamos debaxo de una peña
> Oyéndole cantar, y ansí dezía.
>
> (fol. 149 v.)

Y en la traducción del Doctor Antonio Pérez Sigler (Burgos, 1609):

> yo recostada de Acis, mi thesoro,
> en el regaço y amoroso pecho,
> también el espantoso canto oya,
> y a lo que entender pude assí dezía.
>
> (fol. 346 v.)

En cuanto a la estructura trimembre del segundo verso, parece clara reminiscencia del siguiente pasaje de *El Pastor de Fílida* de Luis Gálvez de Montalvo (Madrid, 1582):

> *Fria piedra, estrecha pira, poca tierra*
> que encerrais juntamente cuanta gloria
> de nuestras almas el dolor destierra.
>
> (Parte II, p. 500 b.)

Cuyo primer verso tiene una clara semejanza con el de Góngora a que aludimos:

> *breve flor, yerba humilde y tierra poca.*

Es evidente, sin embargo, sin excluir el posible influjo de este pasaje de Gálvez de Montalvo, que Góngora se ha inspirado en cuanto

a la idea y sentido de este pasaje en los siguientes versos de la Oda XXXVI del Libro primero de Horacio:

Neu desint epulis rosae,
Neu uiuax apium neu *breue lilium.*
Omnis in Damalin putres
Deponent oculos nec Damalis nouo
Diuelletur adultero
Lasciuis hederis ambitiosior.

(Lib. I, XXXVI, 15-20.)

En efecto, dejando aparte la clara reminiscencia del *breve lilium* horaciano, "el lirio que dura breve tiempo", que Góngora convierte en *breve flor,* "flor caduca, que dura poco", pese a la contraria afirmación de Pellicer, es evidente que el gran poeta cordobés, que se inspiró en los últimos versos de este pasaje para elaborar la bellísima metáfora *que de su nuevo tronco vid lasciva,* extrajo de los versos de Horacio la idea de que, frente a los abrazos de Damalis a su nuevo amante, más apretados que los de la lasciva hiedra, todos los invitados la contemplaban con ojos lascivos, sin prestar atención a las rosas, a los apios verdes (hierba comestible, como es sabido) ni a los breves lirios que cubrían la mesa del banquete. Aunque pueda parecer forzada esta deducción, es evidente que Góngora, al decir que Galatea:

ser más quisiera
breve flor, yerba humilde y tierra poca.

se inspira en el *breue lilium,* que se convierte en *breve flor,* y en el *uiuax apium,* al que llama metafóricamente *yerba humilde,* expresando con estas metáforas una idea que le había sugerido el pasaje horaciano. Si Galatea fuese breve flor, hierba humilde o poca tierra, pasaría inadvertida al cíclope furioso, como pasaban inadvertidas las rosas, hierbas y lirios a los ojos de los invitados, que contemplaban con mirada lasciva los apretados abrazos de Damalia y su nuevo amante. Galatea quisiera ser, pues, algo minúsculo, insignificante, imperceptible, para que no la descubriese Polifemo, celoso, en brazos de Acis.

5. que de su nuevo tronco vid lasciva.—Salcedo Coronel en el *Polifemo comentado,* escribe a propósito de este pasaje:

"Oyó Galatea los albogues... Y quisiera más ser... Pequeña flor, humilde yerva, y poca tierra que vid lasciva de su nuevo tronco; esto es, antes que estar abraçada lascivamente de su nuevo amante Acis. Valióse desta metáfora, porque la vid (que en Latín se dize *Vitis a vino ferendo...*) ama la unión con los árboles, porque arrimándose a ellos crece."

(fol. 393.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"*Que de su nuevo tronco vid lasciva.* Epíteto propio de la vid, que se le da Columela lib. 5. c. 6. *Plerique vitem validam & luxuriosam;* y es por lo que se estrecha con los olmos."

(Nota 4, col. 285.)

La comparación de los abrazos de los amantes a los estrechos lazos con que se abraza la vid al olmo, es un tópico de la poesía clásica, cuyos antecedentes estudiaremos en la nota 1 de la siguiente octava. En ninguno de ellos se encuentra el epíteto *lasciva* aplicado a la vid, que no aparece tampoco registrado en ningún caso por Ravisio Textor en el *Epithetorum opus* (vid. voz *vitis,* p. 494). Se encuentra, sin embargo, en el siguiente pasaje de las *Odas* de Horacio, en el que, describiendo los abrazos de Damalia a su nuevo amante, afirma que son más fuertes y apretados que los de la hiedra lasciva. Es ésta, sin duda alguna, la fuente directa de Góngora en el pasaje que estudiamos, hecho que confirma la reminiscencia anteriormente citada, procedente del mismo texto horaciano:

Omnes in Damalin putres
Deponent oculos nec Damalis *nouo*
Diuelletur *adultero*
Lasciuis hederis ambitiosior.

(Lib. I, XXXVI, 17-20.)

Es evidente que la alusión de Góngora al *nuevo tronco,* para designar a Acis, nuevo amante de Galatea, procede de la expresión horaciana *novo adultero,* "nuevo amante", mientras que el llamar a Galatea en brazos de Acis *vid lasciva* procede del símil de Horacio al hablar de los abrazos de Damalis: *lasciuis hederis ambitiosior.*

Al margen de este pasaje horaciano, fuente directa de Góngora, el único precedente que hemos encontrado en la poesía española del siglo XVI, que compara los abrazos de una enamorada a su amante con la *vid lasciva* retorciéndose en el tronco de un olmo, es el siguiente pasaje de Pedro de Oña en el *Arauco domado* (Lima, 1596), en que describe una escena amorosa:

No está la umbrosa vid tan abrazada
al olmo retorciéndose lasciva,
Ni trepa por el viejo muro arriba
La hiedra tan revuelta ni enlazada...
Cuanto Quidora al pecho de su esposo.

(XIV, p. 423 b.)

Y en este otro pasaje puramente descriptivo del mismo poeta, en que llama lasciva a la hiedra:

También se ve *la hiedra enamorada,*
Que con su verde brazo retorcido
Ciñe lasciva el tronco mal pulido
De la derecha haya levantada.

(V, p. 374 a.)

Pasajes que Góngora conocía, y que pudieron influir en él, al margen, repito, de la fuente directa horaciana.

6. muerta de amor y de temor no viva.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe a propósito de este pasaje:

"Muerta de Amor de Acis, y no viva de temor de Polifemo. Es frase común entre nosotros dezir muerto de Amor o de temor al que quiere, o teme demasiadamente."

(fol. 393 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe:

> "Muerta de amor y temor. Nace aquí el temor del amor, y del peligro de Acis, no del suyo. Con que se satisface a la objeción de arriba, viendo que no le podía escapar de la muerte; por esso dixo *temor,* no *miedo;* que miedo, según Cicerón *li. 4. Tusc.* es peligro remoto, capaz de providencia y que puede por medio de la prevención huirse; pero el *temor,* ya es de riesgo irreparable por lo cercano."
>
> (Nota 5, col. 285.)

Esta contraposición antitética de dos sentimientos que originan un mismo estado de espíritu puede estar inspirada en un bello pasaje del *De raptu Proserpinae* de Claudiano:

> tenerum jam pronuba flamma pudorem
> Sollicitat; mistaque tremit formidine votum.
>
> (Lib. I, vs. 131-132.)

> "Ya la llama nupcial solicita su tierno pudor, y tiembla mezclado el temor con el deseo."

En el *Orlando furioso* de Ariosto aparece la misma contraposición aludiendo a los sentimientos de Bradamante:

> Onde il sangue ch'al cor, quando lo morse
> Prima il dolor, fu tratto dalla piéta,
> A questo annunzio il lasciò solo in guisa,
> *Che quasi il gaudio ha la donzella uccisa.*
>
> (XLVI, 65.)

Una ponderación idéntica inspira la lamentación de Bradamante, en el mismo *Orlando:*

> Deh torna a me, Ruggier, torna e conforta
> La speme *che'l timor quasi m'ha morta!*
>
> (XLV, 35.)

OCTAVA XLV

Mas —cristalinos pámpanos sus brazos—
amor la implica, si el temor la anuda,
al infelice olmo, que pedazos
la segur de los celos hará, aguda.
Las cavernas en tanto, los ribazos
que ha prevenido la zampoña ruda,
el trueno de la voz fulminó luego:
referidlo, Piérides, os ruego.

(vs. 353-360.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"Prosigue D. L. la metafora de la vid y el olmo, diziendo, que el amor la enredaua a Acis, que era el olmo, y el temor la hazia estrechar mas los braços al arbol que derribaria la segur de los zelos. En tanto auiendo Polifemo preuenido con la çampoña los montes, y los peñascos, començò a cantar" (col. 285).

NOTAS

1. **Mas —cristalinos pámpanos sus brazos—**
amor la implica si el temor la anuda
al infelice olmo.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe a propósito de este pasaje:

"Mas si el temor anuda a Galatea, Amor la enreda al infelize

olmo, siendo pámpanos cristalinos sus braços. Continuó la Metáfora hermosíssimamente, tocando ambos efetos de temor, y de Amor."

(fol. 393 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"Válese aquí D. L. de la metáfora que començó arriba, llamando a Galatea *vid. lasciva.* Ahora haze a los braços *cristalinos pámpanos,* para notar lo que se estrechava con Acis, temerosa y amorosa. Imitación de Claudiano *in Fescenini*s... Llama *cristalinos pámpanos* a los braços, con la alusión misma a la blancura, que dixe en la Estanc. 38. not. 2."

(Nota 1, col. 286.)

La fuente clásica no percibida por Salcedo Coronel ni por Pellicer es un pasaje del *Epitalamio* de Catulo:

lenta sed uelut adsitas
uitis *inplicat* arbores,
implicabitur in tuom
complexum.

(LXI, vs. 106-109.)

O este otro pasaje del *Epitalamio de Julia y Manlio* de Catulo:

mentem amore reuinciens
ut tenax hedera huc et huc
arborem *inplicat* errans.

(LXI, 33-35.)

Si es que no tuvo en cuenta este pasaje de Ovidio en los *Amores:*

Inplicuitque suos circum mea colla lacerots.

(II, 18, 9.)

En cuanto a la comparación del abrazo amoroso de dos amantes con los apretados lazos de las vides en los olmos, es un tópico vulgar en la poesía grecolatina. Además de los pasajes de Catulo y Ovidio ya

citados, aparece en los siguientes versos ovidianos de la epístola de Enone a Paris en las *Heroidas:*

Non sic adpositis uincitur uitibus ulmus,
Vt tua sunt collo bracchia nexa meo.

(Epístola V, vs. 474-48.)

Que dice así en la traducción castellana de Diego Mexía (Sevilla, 1608):

Y no así al olmo se asen las hermosas
Vides, como a mi cuello asi se asieron
Tus brazos y tus manos poderosas.

(Epístola V, p. 65.)

Aparece también en el *Epitalamio de Honorio y María* de Claudiano:

Tam junctis manibus nectite vincula,
Quam frondens hedera stringitur aesculus,
Quam lento premitur palmite populus.

(pág. 615.)

El símil pasa a la poesía italiana renacentista y Petrarca, en el *Canzoniere,* usa ya el cultismo *implicar:*

Il cor, che mal suo grado a torno mando,
è con voi sempre in quella valle aprica,
ovè'l mar nostro piú la terra *implica.*

(CXXXIX, vs. 5-7)

Chariteo, en el Soneto LXXX de las *Rime,* lo emplea en una versión genuina del tema clásico:

M'abbraccia il cor, qual hedera tenace
L'arbor per ogni parte errando *implica*

(p. 102, vs. 7-8.)

Y lo mismo Ariosto, en la *Canzone I:*

Deh! se lece il pensiero
Vostro spiar, de *l'implicate* fronde
De le due viti...

(pág. 598.)

En la literatura castellana, el cultismo *implicar* aparece por vez primera en *La Yliada en Romance* de Juan de Mena (Valladolid, 1519):

> "¿Qual dios *implicó* o inficionó los cuerpos de los griegos de grave mal moribundo y pestilencial?"
>
> (Cap. I, p. 47.)

En la poesía del siglo XVI anterior a Góngora lo hemos encontrado únicamente en un soneto de Fernando de Herrera, publicado por Pacheco en la edición de sus *Versos* (Sevilla, 1619):

> Rompe l'aguda espada el *implicado*
> *nudo,* pues de m'industria nunca à sido
> suelto por mi dolor, qu'en mal perdido
> el más cruel remedio es acertado.
>
> (Lib. II, Soneto LVIII, p. 215.)

Con toda certeza fué el ejemplo de Herrera el que incitó a Góngora en la adopción de este cultismo, teniendo siempre presentes los modelos clásicos ya citados. Así aparece en la *Soledad primera,* en una imagen muy semejante a la que estamos estudiando:

> Abrazáronse pues los dos, y luego
> —humo anhelando el que no suda fuego—
> de recíprocos nudos impedidos
> cual duros olmos de *implicantes* vides,
> yedra el uno es tenaz de el otro muro.
>
> (Sol. I, 968-972.)

En el siguiente pasaje del *Panegírico al Duque de Lerma,* escrito en 1617:

> Iris sancta, que el símbolo ceñida
> de la serenidad, a Ingalaterra,
> a España en nudo las *implica* blando,
> de los odios recíprocos ovando.
>
> (vs. 613-616.)

En la *Fábula de Píramo y Tisbe,* escrita en 1618:

cual engañada avecilla
de el cautivo contrapunto,
a *implicarse* desalada
en la hermana de el engrudo.

(vs. 441-444.)

En todos los ejemplos citados, el verbo *implicar,* que según Dámaso Alonso en *La lengua poética de Góngora* (p. 57 y p. 102) figura ya en el *Diccionario* de Jean Palet (París, 1604), y en el *Tesoro* de César Oudin (París, 1616), así como *implicante,* registrado ya en el *Vocabulario* de Lorenzo Franciosini (Roma, 1620), como "Vocabolo poco usato", está usado en su legítima acepción latina: "envolver, enredar, anudar, entrelazar", no en el sentido moderno más corriente de "obstar, envolver contradicción", usado con adverbios de negación. En la acepción clásica, usada por Góngora, aparece también en el *Quijote* de Cervantes, y con posterioridad al *Polifemo* y a las *Soledades,* y por influjo suyo, lo emplea Soto de Rojas en el *Adonis* (Granada, 1652):

Duplica los requiebros *implicados*
A cada passo el amador sediento:
Duplica los abraços añudados.

(I, p. 436.)

Y en el siguiente pasaje de las *Selvas Dánicas* del Conde de Rebolledo (Copenhague, 1655):

que sacra la enseñó filosofía,
con quien la *implica* indisoluble lazo.

(Selva II, t. II, p. 493.)

En lo que se refiere a la metáfora gongorina que identifica a Galatea con una *vid lasciva* y convierte sus brazos en *cristalinos pámpanos,* procede, además de las fuentes clásicas ya citadas, de una imagen

convertida ya en tópico en la poesía del Renacimiento, en la que se habla de los amorosos abrazos de las hiedras o de las vides.

En la Egloga I de Garcilaso:

viendo mi amada hiedra,
de mi arrancada, en otro muro asida,
y mi parra en otro olmo entretejida.

(vs. 135-137.)

Francisco de Figueroa, en la famosa Canción IIII, *Sale la Aurora de su fértil manto,* de sus *Poesías:*

Así dice ella, y nunca en tantos nudos
fué de yedra o de vid olmo enlazado,
cuanto fuí de sus brazos apretado,
hasta el codo desnudos;

(pág. 86.)

Barahona de Soto, en la Canción I, *Cual llena de rocío,* claramente relacionada con la de Figueroa:

Ya al cuello sentía en vano,
Por dulces lazos, los estrechos nudos
De los hermosos brazos, que aún se vían
Sobre el codo desnudos.

(I, p. 750.)

Hurtado de Mendoza, en la *Fábula de Adonis, Hipomenes y Atalanta:*

Luego en medio del prado se asentaron,
Y trabándose estrecho con los brazos,
La yerba y á sí mesmos apretaron,
Mezclando las palabras con abrazos;
Nunca revueltas vides rodearon
El álamo con tantos embarazos,
Ni la verde y entretejida hiedra
Se pegó tanto al árbol o a la piedra.

(pág. 244.)

Fernando de Herrera, en la Egloga II de las *Rimas Inéditas* (1578):

> *En tanto que la vid ciña hermosa*
> *el olmo espesso,* y que levante espino
> su corona estendida en la ribera.
>
> (Egl. II, vs. 45-47, p. 104.)

En el *Arauco domado* de Pedro de Oña aparece una idea próxima al pasaje gongorino:

> Y en conyugal amor *se ve abrazada*
> *La vid alegre al olmo envejecido,*
> Por quien sus tiernos pámpanos prohija,
> Con que lo enlaza, encrespa y ensortija.
>
> (V, p. 374 a.)

En un soneto de las *Rimas* de Lope (Madrid, 1602):

> *Mira estas hiedras, que con tiernos lazos,*
> para formar sin alma su himeneo,
> *dan a estos verdes álamos abrazos.*
>
> (Soneto 67, p. 48.)

En la Egloga I al Duque de Alba de las *Rimas* de Lope, que pudo recordar Góngora en la personalización de la hiedra que hace *las ramas brazos:*

> Alamos blancos que los altos brazos
> con las hojas de plata y verde puro
> estais en el espejo componiendo
> destas aguas, *que envidian los abrazos*
> *de tantas vides,* que en amor seguro
> por vuestras ramas vais entretejiendo;
> yedras, que vais subiendo
> por esas altas rocas,
> y abrazadas haceis, para gozarlas,
> *las ramas brazos* y las hojas bocas.
>
> (pág. 81.)

Ahora bien, la construcción estilística del verso *amor la implica*

si el temor la anuda, tiene precedentes en la poesía renacentista a partir de Petrarca en el *Canzoniere:*

> *Voglia mi sprona, Amor mi guida e scorge*
> piacer mi tira, usanza mi trasporta.
>
> (CCXI, p. 200.)

Situaciones del mismo tipo aparecen en el *Orlando furioso* de Ariosto:

> Tra sí e no la giovanne suspesa,
> Di voler ritornar dubita un poco:
> *Quinci l'onore e il debito le pesa,*
> *Quinci l'incalza l'amoroso foco.*
>
> (II, 65.)

> Il suo amore ha dagli altri differenza:
> *Speme o timor negli altri il cor ti lima;*
> In questo il desiderio piú non chiede.
>
> (X, 46.)

El Tasso es, sin embargo, el más genial creador de esos estados de indecisión psicológica, expresados en la estructura bimembre de un verso que, mediante una antítesis, subraya la lucha espiritual, la contraposición de contrarios en que se debate el personaje. Góngora siempre ansioso de novedad, sustituye la antítesis por una reiteración de efectos producidos por causas distintas. El amor y el temor anudan a Galatea al cuello de Acis. Véase en cambio en la *Gerusalemme liberata* (Parma, 1581) del Tasso:

> *Move fortezza il gran pensier; l'arresta*
> *Poi la vergogna e'l virginal decoro:*
> Vince fortezza, anzi s'accorda e face
> Se vergognosa, e la vergogna audace.
>
> (II, 17.)

Y también este otro pasaje del mismo poema:

> *Cortesía lo ritien, pietà l'affrena*
> Dura necessità seco me'l porta.
>
> (XVI, 61.)

En la poesía española renacentista, el tema aparece ya en la *Primera parte de la Angélica* de Barahona de Soto (Granada, 1586):

Resfríala el miedo, y el deseo la enciende,
Y entre ellos se anda el tiempo dilatando.
Mil pensamientos mira, muda, y buelve,
Y destos en ninguno se resuelve.

(I, fol. 15.)

2. al infelice olmo, que pedazos
la segur de los celos hará aguda.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe a propósito de este pasaje:

"Al qual olmo hará pedaços la aguda segur de los zelos de Polifemo. Segur es un género de instrumento para cortar los árboles... Los zelos son una enfermedad del ánimo, que procede del temor que otro goze el bien que se dessea, o se possee."

(fol. 394.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"Aquí le profetiza a Acis la muerte."

(Nota 2, col. 286.)

La fuente de Góngora parece ser el siguiente pasaje de un soneto de Fernando de Herrera publicado en la edición de sus *Versos* (Sevilla, 1619), cuya alusión a la segur del desengaño y a la venganza del bien gozado puede haber sugerido al gran poeta cordobés su alusión a la vengativa segur de los celos:

En medio d'el dolor, en la memoria,
tal vez consiento sombras d'alegría,
qu'engañan dulcemente la esperança.
Mas esto es la segur, que, de mi gloria
corta lo estremo: qu'en la suerte mia
d'el bien nace'n mis daños la vengança.

(Lib. II, Soneto XLI, p. 189.)

Es preciso advertir, sin embargo, que en la poesía española del siglo XVI, a partir de *La Araucana* de Ercilla, son muy frecuentes las alusiones a la segur que corta robles y pinos, en símiles y comparaciones que se refieren casi siempre a la muerte violenta de un héroe guerrero, derribado en el combate como el roble por la segur del leñador. Véase el inicio del tema en la primera parte de *La Araucana* de don Alonso de Ercilla (1569):

Desto el cansado Rengo no avisado
Metió el pié dentro, y desgraciadamente
Cual cae de *la segur* herido el pino
Con no menor estruendo a tierra vino.

(X, p. 42 b.)

En el siguiente pasaje de *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Cuando, llegado al fin que no se excusa,
El cuerpo gigantesco batió el centro,
Cual suele a la *segur* rendirse dura
El pino en la montaña de Segura.

(X, p. 55 b.)

En *El Monserrate* de Virués (Madrid, 1588):

Y ya el robusto roble y alto pino
Con recio golpe *la segur* hería.

(VIII, p. 527 b.)

En el siguiente pasaje de la *Vida del Patriarca San Josef* de Valdivielso (Toledo, 1607), donde se alude a la degollación de los Inocentes:

¿Qué *rústica segur* las flores siega
Y el campo estéril con sus hojas riega?

(XIX, p. 215 b.)

Valdivielso, en este otro pasaje, alude a la segur de la muerte:

... y dice: "Ay, mi querido,
Ya su *segur* la muerte desembraza

(XXIII, p. 237 b.)

En el soneto de don Francisco de Quevedo *A la primera nave del mundo,* publicado en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa (Valladolid, 1605):

Del viento despreció sonoras sañas,
Y al encogido invierno el cano ceño
Hasta que a la *segur* villano dueño
Dió licencia de herirme las entrañas.

(Lib. I, § 139, p. 170.)

En el soneto de don Juan de Arguijo *Italia a la República Veneciana,* incluído en la *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres* de Juan Antonio Calderón (Sevilla, 1611):

Que bañemos sus aras de espumante
Sangre, que con tajante
Segur, derrame, de precioso manto.

(Lib. I, 1, p. 10-11.)

Lope, en *Guzmán el Bravo,* novela publicada en el volumen *La Circe, con otras rimas y prosas* (Madrid, 1624):

"... y como al golpe de *la segur* del labrador cae en la sierra de Cuenca el alto pino..."

(pág. 456.)

Soto de Rojas, en *Los Rayos del Faetón* (Barcelona, 1639):

Como a la seca desgajada enzina
Atrevido *segur* destroça y hiende.

(R. Crepúsculo, 9, p. 299.)

Las alusiones al rigor o a la crueldad de los celos son frecuentes en el *Orlando furioso* de Ariosto:

Torno alla donna, a cui con grave telo
Mosso avea gelosía crudele assalto.

(XXV, 31.)

E come il caccia la gelosa rabbia,
Dopo gran pianto e gran rammaricarsi...
(XLII, 41.)

E con lo spron di gelosia malvagio
Cacciar del cor la fe che v'era fissa.
(XLIII, 24.)

3. Las cavernas, en tanto, los ribazos que ha prevenido la zampoña ruda.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

"En tanto que temerosa Galatea se abraça con Acis, las cavernas y ribazos que avía prevenido el instrumento rudo de Polifemo para el formidable canto suyo... Caverna es el lugar hueco, o sea en peña, o en la tierra, o en otra máquina qualquiera... Ribazo es la cuesta pendiente con algunas dexas, al modo de gradas. Díxose, según Covarrubias, del nombre Italiano, *Balzo.* Çampoña diximos ya que cosa fuesse, y no se, como siendo diferente instrumento que los albogues, lo pone como una cosa misma don Luis: Yo entiendo que quiso significar aquí solamente el instrumento rudo, y no el género."
(fol. 394 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"Tocó la çampoña primero, para que le escuchassen, como oy en los teatros antes de la representación entran los Tymelicos, o músicos a sossegar la gente; assí Polifemo previno con la çampoña las cavernas y los *ribazos,* que son aquellos peñascos, que están unos debaxo de otros. Usó esta voz Florián de Ocampo *lib. 1. capit. 13. histor. Puso también otras dos colunas sobre los ribazos y puntas.*"
(Nota 3, col. 287.)

4. el trueno de su voz fulminó luego.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

"Fulminó luego el trueno de su voz. Descrive en metáfora del rayo lo horrible de la voz del Cíclope, diziendo, que las cavernas

y ribazos que avía atemorizado el son de su instrumento, hirió luego el trueno de su voz, como suele el rayo."

(fol. 394 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* comenta por su parte:

"Avía sido trueno el estruendo de los albogues, el rayo que fulmina es la voz."

(Nota 4, col. 287.)

Las alusiones al trueno de la voz son muy corrientes en la poesía renacentista aludiendo a jayanes o gigantes de estirpe polifémica, al Orco o al mismo Polifemo. Véase, por ejemplo, el siguiente pasaje del *Orlando Innamorato* de Boiardo, describiendo a un gigante:

Barbuto in faccia e crudo nella fronte;
Il crido de sua voce parea un trono.

(Lib. II, IX, 62.)

El primero que establece en sentido metafórico una relación de semejanza entre la acción y la voz, que se suceden con tanta presteza como el rayo y el trueno, es Torquato Tasso en el siguiente pasaje de la *Gerusalemme liberata* (Parma, 1581), en que describe la cólera de Rinaldo, el cual, antes ya de dar con voz de trueno un rabioso mentís a las calumnias de que es objeto, ha desenvainado su espada veloz como el rayo:

Parve un tuono la voce, e'l ferro un lampo
Che di folgor cadente annunzio apporte.

(V, 27.)

Si, como puede verse, el Tasso compara en este pasaje la *voz* de Rinaldo con el *trueno* y al *relámpago* el brillo del *acero* al desenvainar su espada, relámpago que anuncia el rayo que está a punto de caer, Marino, en uno de los sonetos de sus *Polifemeide* (Venecia, 1602) y en un verso claramente imitado del Tasso, compara la *voz* del cíclope con un *trueno* y el *peñasco* que arroja contra Acis con un *rayo:*

Parve la voce tuon, fulmine il sasso.

(Son. XXIV, p. 175.)

La metáfora gongorina *el trueno de su voz fulminó luego* procede evidentemente de este verso de Marino, unido al recuerdo de este otro de las *Polifemeide,* en el que aparece la expresión *fulminar:*

Di queste note Polifemo un giorno
S'udí cantando fulminar le valli.

(Son. XI, p. 168.)

Posiblemente Góngora tuvo también presente este otro pasaje de los sonetos polifémicos de Marino:

Cosi tonò dal'arenoso margo
Un pastor di statura emulo al monte.

(Soneto V, p. 165.)

Es evidente que la alusión gongorina al trueno de la voz de Polifemo que fulminó las cavernas y los ribazos, procede del influjo conjunto de los tres pasajes de Marino citados. Por una parte, el *trueno de su voz* procede de la idéntica comparación de Marino refiriéndose a la voz de cíclope: *parve la voce tuon.* Por otra: *fulminó luego... las cavernas y los ribazos,* se ha inspirado en el verso de Marino *S'udi cantando fulminar le valli,* y en este otro pasaje en que, refiriéndose siempre al cíclope, el poeta napolitano afirma que tronó en la ribera arenosa: *cosi tonò dal arenoso margo,* pasaje que probablemente sugirió a Góngora su alusión a los *ribazos.*

El primer verso de Marino fué imitado literalmente por Tristán l'Hermite, el delicado y artificioso poeta barroco, en su soneto *Poliphème en Furie:*

Sa voix fut un tonerre, et la pierre une foudre.

(págs. 168-9.)

Es preciso tener en cuenta, sin embargo, que ya Fray Diego de Hojeda, en *La Cristiada* (Sevilla, 1611), había imitado al Tasso en el siguiente pasaje:

Que rayo fué su aspecto venerable
La voz trueno, y relámpago la vista.

(III, 427 a.)

El dramaturgo Juan Ruiz de Alarcón, en *No hay mal que por bien no venga:*

Antes, para el castigo que yo ordeno,
del rayo el golpe que la voz del trueno.

(III, II, p. 265.)

Cristóbal Suárez de Figueroa, en un soneto de *El Pasajero* (Madrid, 1617) inspirado, según declaración expresa, en el *Polifemo* de Góngora:

Bramó tirando, y mientras brama y tira,
Fué, si trueno la voz, rayo la piedra.

(Alivio VI, p. 211.)

Castillo Solórzano se burla de este tópico en una *Silva* burlesca intercalada en las *Jornadas Alegres:*

metidas juzgan en el hondo cieno,
rayo al Tritón, si el caracol es trueno.

(Jornada VI, Fábula de las bodas de Manzanares, p. 347.)

Soto de Rojas, en *Los Rayos de Faetón* (Barcelona, 1639):

Trueno es la voz, relámpago el intento,
El rayo espera en el efecto estraño.

(Rayo Ardiente, 170, p. 342.)

Gabriello Chiabrera, en *La Grotte di Fassolo*:

... Allora,
Ecco l'ultimo di dè vostri amori,
Intonò forsennato. Al fiero grido
Rispose di Sicilia ogni spelonca.

(pág. 112.)

5. **referidlo, Piérides, os ruego.**– Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe a propósito de esta invocación:

"Esta figura se llama Apóstrofe. Imitó a nuestro Garcilaso de la Vega en la egloga I... que lo tomó de Virgilio en la Eglog. 8...

Llamáronse las Musas Piérides, o Pierias del monte Pierio de Tracia."

(fol. 395.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"Apóstrofe a las Musas: imitó a Teócrito *eid. 10. Musae Pierides una mecum canite,* a Virgilio ecl. 8. *Dicite Pierides, non omnia possumus omnes:* remedólo también Garci-Lasso ecl. I... En este lugar da F. de Herrera noticia difusa de la causa de llamarse *Pierides* las Musas."

(Nota 5, col. 287.)

En realidad, las Musas eran llamadas *Piérides* del nombre de Pieria, región de Macedonia en donde vieron la luz, según relata Hesíodo en *La Teogonía:*

"Así deleitan el ánimo de Zeus, en el Olimpo, las Musas Olímpicas, hijas de Zeus que lleva la égida; a las cuales Mnemosine, la que impera en los campos de Eleuter, habiéndose unido con el Crónida, dió a luz en la Pieria para olvido de los males y solaz de las inquietudes."

(vs. 51-56, p. 9.)

Ya en el Idilio X de Teócrito, *Los segadores,* se invoca a las Musas bajo el nombre de Piérides:

Musas Piérides, cantad conmigo la esbelta niña;
todo lo que tocais se hace hermoso ¡oh diosas!

(vs. 24-25, p. 65.)

Y en el Idilio XI, *El Cíclope,* también de Teócrito, se lee:

"No existe contra el amor ningún remedio, Nikias, ni ungüento a mi entender, ni polvo, *fuera del trato con las Piérides.*"

(vs. 1-3, p. 74.)

Sin embargo, en la poesía española renacentista, la costumbre de invocar a las Musas con el nombre de Piérides es de origen virgiliano, directo imitador de Teócrito, quien alude reiteradamente a las Piéri-

des por las Musas. Véanse los siguientes pasajes de Virgilio en las *Bucólicas:*

> *Pierides,* vitulam lectori pascite vestro.
>
> (Egl. III, 85.)

> *Pergite, Pierides,* Chromis et Mnasylus in antro...
>
> (Egl. VI, 13.)

> Haec Damon. Vos, quae responderit Alphesiboeus,
> *Dicite, Pierides;* non omnia possumus omnes.
>
> (Egl. VIII, 62-63.)

> Incipe, si quid habes. Et me fecere poetam
> *Pierides;* sunt et mihi carmina; me quoque dicunt
> Vatem pastores.
>
> (Egl. IX, 32-34.)

> *Pierides;* vos haec facietis maxima Gallo.
>
> (Egl. X, 72.)

Este tipo de invocaciones es muy frecuente en Ovidio, como puede verse en los siguientes pasajes de los *Fastos:*

> Gratia *Pieridum* nobis aequaliter adsit;
> Nullaque laudetur plusve minusve mihi.
>
> (Lib. V, 109-110.)

> *Dicite Pierides* quis vos adjunxerit isti,
> Cui dedit invitas victa noverca manus?
>
> (Lib. VI, 899-900.)

> *Dicite, Pierides,* sacrorum quae sit origo
>
> (Lib. II, 269-270.)

> *Pieridum* vates, non tua turba, sumus.
>
> (Lib. I, 1, v. 6.)

Tibulo, en varios pasajes de sus *Elegías:*

> *Pieridas,* pueri, doctos et amate poetas.
>
> (Lib. I, IV, 61.)

Et me nunc nostri *Pieridumque* pudet.

(Lib. I, IX, 48.)

Dicite, Pierides, quonam donetur honore.

(Lib. III, I, 5.)

Hanc vos, *Pierides,* festis cantate kalendis.

(Lib. IV, II, 21.)

Juan de Mena, en *El Laberinto,* invoca ya a Apolo pidiéndole el *pierio subsidio,* el socorro de las musas:

Ya pues derrama de tus nuevas fuentes
pierio subsidio, inmortal Apolo,
espira en mi boca porque pueda sólo
virtudes e viçios narrar de potentes.

(Copla 6 a-d, p. 6.)

La invocación *dicite Pierides,* que como hemos visto aparece en Virgilio, Ovidio y Tibulo, es adoptada literalmente por Garcilaso en la Egloga I de sus *Obras* (Barcelona, 1543):

Lo que cantó tras esto Nemoroso
decidlo vos, Piérides; que tanto
no puedo yo ni oso,
que siento enflaquecer mi débil canto.

(I, vs. 235-8.)

Es de todo punto evidente que la invocación *referidlo, Piérides, os ruego,* del pasaje gongorino que estamos estudiando, está inspirada en la fórmula *dicite Piérides* que Garcilaso introdujo en la poesía española renacentista: *decidlo vos, Piérides,* y que Góngora, naturalmente, conocía y recordaba.

En cuanto a la invocación a las *Piérides* en vez de las *Musas,* es un tópico corriente en la poesía española de los siglos XVI y XVII. Apa-

rece ya en la *Egloga Primera* del *Cancionero* de George de Montemayor (Amberes, 1554):

> ¡*Oh Piérides,* oidme.
> ¡Vos, Dryades, sentidme!
> ¡Oh Phebo, sedme vos de esto testigo,
> que a todos les requiero
> que callen, so la pena de que muero.
>
> (pág. 84.)

Fray Luis de León traduce siempre *Piérides* por *Musas* en su versión de las *Bucólicas* de Virgilio, salvo en el siguiente pasaje de la Egloga VI:

> *Digamos, pues, Piérides:* Un día
> de Chromi y de Mnasilo, fué hallado...
>
> (Egl. VI, vs. 25-26, p. 311.)

Lope de Vega, en una canción burlesca publicada en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa (Valladolid, 1605):

> Mas yo fío, *Piérides,* que en tanto
> Aflojareis las cinchas a mi canto.
>
> (Lib. I, § 115, p. 137.)

Valdivielso, en la *Vida del Patriarca San Josef* (Toledo, 1607):

> De las nueve *Piérides* cantoras
> Cese la suavidad y la dulzura:
>
> (III, p. 149.)

Juan de Arguijo, en una de sus Canciones, imitando a Garcilaso:

> Contadlo vos, ¡oh ninfas *moradoras*
> *De Pierio!* que a tanto
> No se puede obligar mi débil canto.
>
> (pág. 403 b.)

OCTAVA XLVI

¡Oh bella Galatea, más süave
que los claveles que tronció la Aurora;
blanca más que las plumas de aquel ave
que dulce muere y en las aguas mora;
igual en pompa al pájaro que, grave,
su manto azul de tantos ojos dora
cuantas el celestial zafiro estrellas!
¡Oh tú que en dos incluyes las más bellas!

(vs. 361-368.)

Explicación de Pellicer en las *Lecciones Solemnes:*

"Misterioso es el endechar de D. L. y juzgarán algunos que fué descuido de la imaginacion este linage de cantilena, siendo remedo mejorado de tres Poetas los mejores que conoció de por si cada siglo, Teocrito en Grecia, Ouidio en Roma, Garci-Lasso en España, y casi estan excedidos de D. L. los tres, que haze a Galatea mas suaue que los claueles que se cogen al amanecer: blanca, o blanda mas que las plumas del cisne, igual en pompa al pauón, que si él borda su pluma de ojos mas que tiene estrellas el cielo; Galatea tiene por ojos dos luminares los mas hermosos" (col. 288).

NOTAS

1. ¡Oh bella Galatea, más süave
que los claveles que troncó la Aurora.—De acuerdo con los modelos clásicos de Virgilio y Ovidio y siguiendo la tradición garcilasiana, Góngora alude primero a la dulzura y suavidad de Galatea para enumerar después su blancura, superior a la del cisne. Como explica Joseph Pellicer en las *Lecciones Solemnes:*

> "Mas suave que los claveles que se cortan al amanecer. Assi empieça en Teócrito el Ciclope su cantilena... La *suavidad* que da D. L. a Galatea es apacibilidad en el color... Como entenderemos pues *los claveles,* que *troncó* la aurora? (Assí se ha de leer, no *tronchó)* si troncar es hazer pedaços... y la Aurora alegra las flores, que a su primer rocío reviven? y apenas le han bevido el xugo primero, quando estienden sus hojas, y las dilatan, sacando del calaboço de los capullos la fragancia que encarceló el miedo de la noche?: D. L. entendió aquí los claveles, que se cortan al amanecer, frequente ceremonia de los aldeanos, que madrugan a hazer usura de las flores, vendiéndonos lo que de valde producen los campos, por el afan de traerlo a poblado; lo que los cortesanos llaman en la primavera *madrugar a los ramilletes.*"
>
> (Nota 1, col. 289.)

Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe por su parte:

> "Esta Cantilena de Polifemo tomo Ovidio de Teócrito en el Idilio 11. Y nuestro Poeta imito a Ovid, en el lib. 13 de Met... Mas suave que los claveles que se cortaron a la aurora. Las flores siempre se cogen antes que salga el Sol, para hazer los ramilletes, porque no estando ofendidas de sus rayos, tienen mas suave olor."
>
> (fol. 395.)

La coincidencia de los dos principales comentaristas, Pellicer y Salcedo Coronel, respecto a la lección *troncó* por *tronchó* en el segundo verso de la presente octava: "que *troncó* la aurora (assí se ha de leer, no *tronchó)*", insiste Pellicer, no es motivo suficiente para considerar la forma propuesta por ellos como más correcta que la lección *tronchar* que aparece en el manuscrito Chacón y en la edición de Hoces y Córdoba, adoptada además por Alfonso Reyes en su edición del *Polifemo*

y por J. e I. Millé Giménez en su edición de *Obras completas*. Sin embargo, en el presente caso basta consultar el *Vocabulario de las obras de Góngora* de Alemany para darse cuenta de que Pellicer y Salcedo Coronel nos dan la lección correcta y que la forma *troncar*, "truncar", del latín *truncare*, es típica de la lengua poética de Góngora, en la que predomina de un modo absoluto, hasta el punto de que el único texto aducido por Alemany en que aparece la forma *tronchar* procede del pasaje del *Polifemo* que estamos comentando. Si se tiene en cuenta que todas las citas del *Vocabulario* de Alemany se refieren a la edición de *Obras poéticas* de Góngora de R. Foulché-Delbosc, que reproduce fielmente el manuscrito Chacón, parece evidente que la coincidencia unánime de la forma *troncar* en todas las composiciones de este manuscrito en que aparece dicho verbo, excepto un único caso, en el *Polifemo*, en que aparece la forma *tronchar*, indica bien a las claras que esta última lección es una errata del copista en la que no incurrieron Pellicer ni Salcedo Coronel y en la que él mismo no había incurrido en otras composiciones gongorinas. Dada la coincidencia temática entre los pasajes en que aparece y el verso que estamos comentando, creo oportuno transcribirlos aquí para poner de relieve el uso gongorino de *troncar* por "tronchar" refiriéndose a las flores, uso que justifica la lección que hemos adoptado.

Dicha forma aparece por vez primera en un Soneto de 1582, y precisamente en el primer cuarteto:

> Al tramontar del Sol, la ninfa mía,
> de flores despojando el verde llano,
> cuantas *troncaba* la hermosa mano,
> tantas el blanco pie crecer hacía.
>
> (219, p. 458.)

Aparece nuevamente en el bellísimo Soneto *Mientras por competir con tu cabello*, también fechado en 1582:

> antes que lo que fué en tu edad dorada
> oro, lilio, clavel, cristal luciente,
> no sólo en plata o víola *troncada*
> se vuelva, mas tú y ello juntamente
> en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.
>
> (228, p. 463.)

Y, finalmente, aplicada al pie y no a las flores, como en los ejemplos precedentes, Góngora la emplea nuevamente en la *Comedia de las firmezas de Isabela,* fechada en 1610:

¿Pisallos yo? El cielo santo
tronque el pie cuando tal quiera.
(Acto II, vs. 1599-1600.)

La coincidencia unánime de estos tres pasajes permite afirmar, casi con absoluta certeza, que la lección del verso gongorino que estamos estudiando ha de ser: "que los claveles que *troncó* la Aurora", tal como querían Pellicer y Salcedo Coronel, lección que por todas las razones antedichas hemos adoptado.

En cuanto a las fuentes clásicas del tema (1), es evidente que los versos gongorinos de este pasaje, así como los siguientes, se inspiran en el conocido esquema de Teócrito en su idilio *El Cíclope,* modelo de todas las imitaciones posteriores, desde Virgilio y Ovidio hasta Sannazaro:

"¡Oh blanca Galatea! ¿Por qué rechazas al que te ama? Más blanca eres que leche cuajada, más delicada que un cordero, más esquiva que una becerra, más aceda que uva en agraz."

(vs. 19-22.)

Esquema cuya estructura estilística y construcción sintáctica fué lamentablemente alterada en la moderna versión en octavas de don Ignacio Montes de Oca y Obregón en sus *Poetas bucólicos griegos* (Madrid, 1880):

¿Por qué, cándida Ninfa Galatea
Del que rendido te ama huyes esquiva?
Tu pura tez cual requesón blanquea,
Y más que un ternerillo eres altiva;
Cual uva que inmatura verdeguea
Amarga, y que un cordero más festiva.
(pág. 100.)

(1) Me interesa hacer constar que la presente cadena temática fué elaborada sin conocer el magistral estudio de María Rosa Lida, *Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía española,* Revista de Filología Hispánica, I, 1939; cuya segunda parte: *El esquema "Flérida para mí dulce y sabrosa —más que la fruta del cercado ajeno"* (págs. 52 y ss.), constituye, por su rigor y erudición, el mejor estudio publicado sobre el tema y un modelo ejemplar y no superado del método utilizado en esta obra.

Virgilio, en la Egloga VII de las *Bucólicas,* nos da la versión más característica del tema dentro de la poesía eglógica:

> Nerine Galathea, thymo mihi dulcior Hyblae
> Candidior cycnis, hedera formosior alba.
>
> (vs. 37-38.)

Que tradujo ya en metro corto Juan de la Enzina en versión de la *Egloga Séptima* de Virgilio:

> Dulce me eres, Galathea,
> Más que miel de tomillar,
> Blanca más que el cisne sea,
> Más hermosura te assea
> Que a cualquiera yedra alvar.
>
> (p. 298, *Antol. Liric. Cast.* Men. Pelayo, t. V.)

Y en octavas Fray Luis de León, con evidente influjo garcilasiano:

> Nerine Galatea, más sabrosa
> que el tomillo hibleo, y que el nevado
> cisne más blanca mucho, y más hermosa
> que el álamo de yedra rodeado.
>
> (Egl. VII, vs. 65-68, t. I, p. 322.)

También perceptible en la versión de Diego Girón:

> Hermosa Galatea, de Nereo
> querida hija y a mi más sabrosa
> que a las abejas el tomillo Ibleo,
> blanca más que los cisnes, más hermosa
> que blanca hiedra...
>
> (Octavas, p. 244.)

Y que dice así en la versión en prosa de Diego López, publicada en su edición castellana de *Las Obras* de Virgilio (Valladolid, 1601):

> "O Galatea, hija de Nero, más dulce me eres que el tomillo de Hybla, más blanca que los cisnes, más hermosa que la blanca yedra..."
>
> (Egl. VII, p. 14.)

En las *Metamorfosis* de Ovidio, el tema aparece en el canto del cíclope, según la tradición inaugurada por Teócrito:

Candidior folio niuei, Galatea, ligustri,
Floridior pratis, longa procerior alno,
Splendidior uitro, tenero lasciuior haedo,
Leuior adsiduo detritis aequore conchis,
Solibus hibernis, aestiua gratior umbra,
Nobilior pomis, platano conspectior alta,
Lucidior glacie, matura dulcior uua,
Mollior et cygni plumis et lacte coacto,
Et si non fugias, riguo formosior horto;
Saeuior indomitis eadem Galatea iuuencis,
Durior annosa quercu, fallacior undis,
Lentior et salicis uirgis et uitibus albis,
His inmobilior scopolis, uiolentior amne,
Laudato pauone superbior, acrior igni,
Asperior tribulis, feta truculentior ursa,
Surdior aequoribus, calcato inmitior hydro,
Et, quod praecipue uellem tibi demere possem,
Non tantum ceruo claris latratibus acto,
Verum etiam uentis uolucrisque fugacior aura.

(Lib. XIII, 789-807.)

En la versión italiana *Le transformationi* di M. Lodovico Dolce (Venecia, 1570):

O piu blanca (dicea) che un prato ameno
Candido Giglio, o che Ligustro, o Rosa,
Piu vermiglia che fior vago, e ridente
E piu chiara che'l vetro, e piu lucente.
   Piu lasciva che tenero Capretto,
E via piu lieve assai ch'alga marina,
Piu grata che del Sole il chiaro aspetto.
Quando la terra ha il ghiaccio e la pruina.
Di piu conforto e di maggior diletto,
Che l'ombra ad alma stanca e peregrina
A meza state, e vie piu cara molto
Di pomo alhor alhor levato e colto.
   O piu feroce ancora e pertinace
De'non domati armenti, e piu nemica
Di mio ben, di mia gioia, e di mia pace,
Ch'a morbido terren gramigna e ortica.
O de l'onde piu lieve e piu fallace,.

E via piu dura assai che Quercia antica,
Piu inmobile che scoglio, e piu pungente,
Che'l Tribol, piu crudel ch'Orsa e Serpente.
De'Pavon piu superba, e'n mio tormento,
Piu fugace che Cervo inanzi a i Cani,
E piu veloce ancor che l'aura e'l vento,
Onde son miei desii fallaci e vani,
Ma se ben tu tenessi l'occhio intento
A saper ca chi fuggi e t'allontani,
Forse d'offender me ti pentiresti,
E cortese e benigna hor mi saresti.
Assai piu riguardevole e piu bella
D'un Platano, e piu tenera e piu molle,
Che non è piuma candida e novella
Di Cigno, e piu gentil c'herbetta in colle,
E se non fosti incontro Amor rubella,
Piena d'odio, ch'a me t'invola e tolle,
Piu vaga d'un giardin d'ogni verdura,
E via piu dolce assai ch'uva matura.

(fol. 135-135 v.)

Entre los traductores españoles de este pasaje ovidiano es preciso citar en primer término a Cristóbal de Castillejo en su *Canto de Polifemo,* traducido de Ovidio (Madrid, 1573):

Hola, gentil Galatea,
Más alba, linda, aguileña
Que la hoja del alheña,
Que como nieve blanquea,
Más florida
Que el prado, verde y crecida
Mucho más, y bien dispuesta,
Que el olmo de la floresta
De la más alta medida;
Mas fulgente
Que el vidrio resplandeciente,
Más lozana que el cabrito
Delicado, ternecito,
Retozador, diligente;
Mas polida,
Lampiña, limpia bruñida
Que conchas de la marina,
Fregadas de la contina
Marea, nunca rendida;

Gracia y brio
Agradable al gusto mío.
Y del sabor dulce y tierno,
Mas que soles del invierno
Y que sombra del estío;
En color
Muy mas noble, y en olor,
Que manzanas del labrador,
Mas vistosas que el preciado
Alto plátano mayor.
En blancura
Mas reluciente y más pura
Que el hielo claro, y lustrosa,
Más dulce que la sabrosa
Moscatel uva madura
Delicada
Y blanda, siendo tocada,
Mas que la pluma sutil
Del blanco cisne gentil
Y que la leche cuajada;
Y aún diría,
Si no huyeses a porfía,
Como sueles, desdeñosa,
Que eres más fresca y hermosa
Que la huerta regadía.

(pág. 122 a.)

Entre las versiones en metro italiano, es preciso mencionar ante todo el canto del gigante Gorforosto, traducido casi literalmente de Ovidio, que aparece en la *Segunda parte de La Diana* de Alonso Pérez. el Salmantino (Valencia, 1564):

O mi Stela, mi bien, mi sola diosa
más blanca que la nieve no pisada,
y mas que la no bien abierta rosa
cogida con roció, colorada.
Mas que el plátano alto en ver graciosa
mas dulce que la uva sazonada,
mas que sombra apazible en el estío,
y mas que sol de invierno con el frío.
Mas fresca que el templado ventezico,
mas noble que la fruta del mançano
mas alegre que el tierno cabritico,
quando harto, retoça por el llano.

Mas florida que el prado ameno y rico,
de flores en el medio del verano,
mas blanda que la pluma inmaculada
del Cisne, y que la leche ya cuajada.
  Mas que el claro crystal resplandeciente
mas bien sacada que el ciprés inhiesto,
mas derecha que el alamo eminente,
que fué entre baxos árboles traspuesto,
Y mas que el agua elada transparente,
y (sino te desdeñas solo en esto
por ser tanto de ti sobrepujado)
mas hermosa que huerto cultivado.
  Y con esto tu mesma mas terrible,
y brava, que el novillo no domado
mas que estas firmes peñas inmovible,
y mas sobervia que el pavón loado.
Mas que pisada sierpe ayrada horrible,
mas furiosa que rio apresurado,
mas dura que las muy viejas enzinas,
mas aspera que abrojos, y que espinas.
  Mas sorda que este mar a mi lamento,
mas que las blandas aguas engañosa,
mas fuerte que el gran fuego a mi tormento
mas cruel que rezien parida Ossa.
Mas que vara de salze, o de sarmiento,
si verde está, al quebrar difficultosa,
mas contraria a mi bien, y mi descanso,
que el lobo al corderito tierno, y manso.
  Y lo que mas mi pena, y fuego abiva,
y evitarlo querría aver podido
por ser cosa que mas a mi me priva
de alegría y que más he yo sentido.
No solo más ligera y fugitiva
que el ciervo de los perros perseguido,
empero más que el viento apresurada
y que el tiempo fugace acelerada.

(Lib. V, fol. 153.)

En la versión de *Las Transformaciones de Ovidio* de Pedro Sánchez de Viana (Valladolid, 1589):

  O blanca mas que flores de la alheña
Florida mas que el prado, Diosa mia,
Derecha mas que el alamo y zenzeña,

Y clara mas que el vidrio, y mas que el dia
Sereno, y mas lasciva que el cabrito,
Quando es rescien nascido, ternezito.
 Mas lisa que la concha, mas graciosa
Que sol de hivierno, y sombra de verano,
Mas noble que un mançano y mas hermosa
Y mas de ver, que un Platano lozano.
Mas luzia que la helada y más sabrosa,
Que la madura uva, y a la mano
Mas blanda que la pluma regalada
Del blanco Cisne, y mas que la quajada.

(Libro Trezeno, fol. 149 v.)

En la versión de los *Metamorphoseos de Ovidio* traducidos por el Doctor Antonio Pérez Sigler (Burgos, 1609):

Mas que los prados Galatea florida,
mas blanca que las flores del Ligustre,
mas derecha que el olmo, y mas luzida
que el vidrio essa tu cara bella y ilustre,
lasciva qual cabrito, mas polida,
que las conchas a quien el mar da lustre,
mas grata que las sombras del verano,
y que los soles del invierno insano.

Mas que nobles mançanas coloradas
y mas que el alto Platano en frescura,
mas luzida que nieve congelada,
mas dulce que la uva bien madura,
mas blanda que la leche ya quajada
y que pluma de Cysne blanca y pura
y si de mi no huyes a esto añado
mas hermosa que el huerto bien regado.

(Libro Décimotercio, fol. 346 v.-347.)

Por influjo ovidiano, Boccaccio adopta el tema en *L'Ameto o Commedia delle ninfe fiorentine:*

Tu se'lucente e chiara più che'l vetro,
Ed assai dolce più ch'uva matura
Nel cuor ti sento, ov'io sempre t'impetro.
E siccome la palma in vèr l'altura
Si stende, così tu vie più vezzosa
Che'l giovinetto agnel nella pastura;

E se'più cara assai e graziosa
Che le fredde acque a'corpi faticati,
O che le fiamme a'freddi, o ch'altra cosa.

(pág. 264.)

En el canto ovidiano de Africo a Mensola, procedente del libro XIII de las *Metamorfosis,* que aparece en *Il Ninfale Fiesolano* de Boccaccio:

Se tu m'aspetti, più dolce che'l mèle
Sei, o che l'uva ond'esce i dolci vini,
e più che'l sole se'bella e avvenente,
Morbida, bianca, umile e piacente.

(Oct. 105, p. 444.)

Y en este otro pasaje del mismo *Ninfale Fiesolano:*

E tu sola, faciulla bionda e bella,
Morbida, bianca, angelica e vezzosa,
Con leggiadretta e benigna favella ,
Fresca e giuliva più che bianca rosa,
E risplendente sopr'ogn'altra stella,
Se'che mi piaci più ch'ogn'altra cosa.

(Oct. 141, p. 452-3.)

El tema se difunde ampliamente en la poesía del Renacimiento gracias a la versión de Sannazaro en *La Arcadia* (Nápoles, 1504), que acusa un doble influjo virgiliano y ovidiano:

Phillida mia, più che y ligustri bianca,
Più vermiglia che'l prato ad mezzo aprile,
Più fugace che cerva,
Et a me più proterva...

(Montano et Uranio, 101-104.)

Aparece, como es sabido, en la Egloga III de las *Obras* (Barcelona, 1543) de Garcilaso, en una maravillosa versión del tema, ejemplar en la poesía castellana, que procede inicialmente de Virgilio, con una clara

reminiscencia de Sannazaro señalada ya por Cirot *(Bulletin Hispanique,* 1920, XXII, 243):

Flérida para mí dulce y sabrosa
más que la fruta del cercado ajeno,
más blanca que la leche y más hermosa
que el prado por Abril de flores lleno.
(Egl. III, 305-308.)

En la mayor parte de las versiones del tema que aparecen en la poesía española del siglo XVI es perceptible el influjo garcilasiano. Véase en *La Diana* de Jorge de Montemayor (Valencia, 1559):

Pastora mía, más blanca y colorada
que ambas rosas por Abril cogidas,
y más resplandeciente
que el sol que de oriente
por la mañana assoma a tu majada.
(Egl. de Sylvano y Sireno, lib. VI, p. 277.)

Gil Polo, en la *Diana enamorada* (Valencia, 1564):

Pastora a quien el alto cielo ha dado
beldad más que a las rosas coloradas,
mas linda que en Abril el verde prado
do estan las florecillas matizadas.
(Lib. III, p. 441 a y b.)

Antonio Ferreira, en la Egloga III, *Títiro,* de sus *Poemas Lusitanos* (Lisboa, 1598):

Lesbia minha mais que o Sol fermosa,
Mais alva que alva Lua, e mais corada
Que as ardentes estrelhas,
E luz de todas ellas,
Mais que as flores de Mayo graciosa.
(Vol. I, p. 208.)

Y en la misma Egloga:

Crinaura minha mais que o lyrio branca,
Mais vermelha que rosa, e mais ligeira
Pera fugir, que o vento...
(Vol. I, p. 209.)

Luis Gálvez de Montalvo, en *El Pastor de Fílida* (Madrid, 1582):

Filida ilustre, más que el sol hermosa,
sol de mi alma, sin razón ausente
destos húmidos ojos anublados.

(5.ª parte, p. 541 b.)

Filida mía, consuelo de mi alma,
más agradable que la luz serena
y muy más que la misma vida cara.

(5.ª parte, p. 541 b.)

Tirrena mía, más blanca que azucena,
más colorada que purpúrea rosa,
más dura y más helada
que blanca y colorada...

(6.ª parte, p. 563 b.)

Gálvez de Montalvo, según señaló ya certeramente don Adolfo de Castro, tiene un canto amebeo intercalado en *El Pastor de Fílida* (Madrid, 1582), que se inspira en el *Canto de Polifemo* de Castillejo:

¡Oh, más hermosa a mis ojos
que el florido mes de Abril;
más agradable y gentil,
que la rosa en los abrojos;
más lozana
que parra fértil temprana;
más clara y resplandeciente
que al parecer del Oriente
la mañana!...
¡Más dulce y apetitosa
que la manzana primera;
más graciosa y placentera
que la fuente bulliciosa;
más serena
que la luna clara y llena;
más blanca y más colorada
que clavelina esmaltada
de azucena!

(3.ª parte, p. 518 b.)

El recuerdo de los símiles ovidianos aparece fugazmente en la Egloga II de Barahona de Soto:

¿Porqué escondes, Fenisa, el rostro tierno,
Más dulce que las sombras del estío
Para mí, y más que soles del invierno,
Y que el panal sabroso al gusto mío?

(Egl. II, p. 808.)

¡Oh Tirsa, á mi juicio favorable
Más que a la flor el viento de Occidente!

(Egl. II, p. 808.)

Y en una clara imitación del canto polifémico de las *Metamorfosis* en la *Primera parte de la Angélica* (Granada, 1586) del mismo Barahona de Soto, en boca del Orco:

O mas derecha que Cipres i enhiesta,
Angelica gentil, mas olorosa
Que suele ser por Mayo la floresta
De lirio rica, de mosquete y rosa;
Mas agradable que en la ardiente siesta
El huerto, y mas que el Platano preciosa,
Y alegre mas que el Sol al gusto mio
En el invierno, o sombra en el estio.

Mas bella, generosa y excellente
Qu'el pero, la camuesa, o la manzana,
Mas lisa que la concha en su corriente,
O do las friega el mar tarde y mañana,
Mas dulce que la uva no reziente,
o qu'el panal que miel destila y mana,
Suave y a la mano blanda, en suma,
Mas que del Cisne la menuda pluma.

(Canto Tercero, fol. 51 v.)

Gómez de Tapia, en la *Egloga en que se describe el Bosque de Aranjuez,* publicada por Argote de Molina al final del *Discurso* sobre el *Libro de Montería, que mandó escribir el Rey Don Alonso el XI,* y

reimpresa en el *Parnaso Español* de Sedano, sigue el modelo garcilasiano:

Charis, más bella que purpúrea rosa,
de cristalino aljófar rociada,
más dulce que la miel y mas sabrosa,
más blanda que la nieve no pisada;

(tomo III, p. 266.)

El recuerdo de las contraposiciones virgilianas imitadas por Garcilaso, y naturalmente el de los versos ovidianos, parecen haber inspirado las *Octavas sueltas* que aparecen en *Todas las Obras* (Madrid, 1593) del Capitán Francisco de Aldana:

Eres más blanca, y bella mi Pastora,
Que blanca, y bella Rosa en verde Mayo,
Más dulce, y tierna que vital Aurora,
Denunciadora al Sol del claro Rayo,
Y para el que te sirve, ama, y adora
Más fría, y muerta, que el mortal desmayo
De mi adorada, amada, y más querida,
Que Choça, Haro, Bareña, y que la vida.

(tomo I, p. 229.)

El tema aparece reiteradamente en *La Bucólica del Tajo* de Francisco de la Torre, como puede verse en los siguientes pasajes de la Egloga I:

Daphnis, hermosa más que Febo claro,
y más que bella Daphnis rigurosa,
perfeccion celestial, estremo raro...

(p. 103, vs. 31-33.)

Daphnis, más que la luz del cielo hermosa,
en quien el celestial sujeto espira,
cuya belleza y gracia milagrosa
a su principio soberano admira.

(p. 101, vs. 1-4, ídem.)

En la Egloga VII:

más apacible y mansa que el constante
cielo sereno y más que la tranquila
agua de Tetis, falsa a mi firmeza.

(p. 169, vs. 17-19.)

Y especialmente en estos dos pasajes de la Egloga VIII de *La Bucólica del Tajo:*

Lícida mía, más que el Sol hermosa,
donde tengo mi gloria señalada
como en parte divina y soberana,
más blanca y colorada
que el blanco lirio y la purpúrea rosa,
cubiertos del humor de la mañana.

(p. 175, 10-15.)

Fílida mía, más resplandeciente
que al salir del Oriente la mañana,
como guía del Sol esclarecida;
más serena y humana
que el resplandor del cielo transparente
al cabo de la noche escurecida.

(p. 175, 21-27.)

Cervantes, en *La Galatea* (Alcalá, 1585), recuerda a Gálvez de Montalvo, y como veremos más adelante, los símiles ovidianos:

¡O mas que el cielo, o mas que el sol hermosa,
y para mi mas dura que un diamante,
presta a mi mal, y al bien muy pereçosa!

(Lib. II, p. 99.)

¡O Blanca, a quien rendida está la nieve,
y en condición mas que la nieve elada!

(Lib. II, p. 150, r. 11-12.)

Gabriel Lasso de la Vega, en el romance de Polifemo incluído en su

Manojuelo de Romances (Zaragoza, 1600), recuerda las comparaciones ovidianas de las *Metamorfosis:*

Ay, Galatea, hermosa
más que todas las flores,
cuando están más vistosas en Verano,
más honesta y graciosa
de más altos primores,
que todas las mujeres de lo humano:
tu rostro soberano
es al mundo agradable
más que sombra en Estío,
y que el Sol con el frío,
más que las ondas de la mar instable...
Más que fruta madura
al gusto dulce y suave,
más fresca que vergeles cultivados,
y de color más pura,
que en manzana se sabe
sembrada de matices colorados,
sobre nieve variados.

(135, p. 375-6.)

Balbuena, en el *Siglo de Oro en las Selvas de Erífile* (Madrid, 1608), sigue más bien el modelo de Virgilio y Garcilaso:

Mas bella es mi Tirrena y mas lozana
que las blancas ovejas de Taranto,
y de arbol fértil la primer manzana.

(Egl. IV, p. 93.)

Don Luis Carrillo y Sotomayor, en la *Fábula de Acis y Galatea,* modifica el esquema de acuerdo con una fórmula ya utilizada por el Tasso en la *Aminta* (Acto II, vs. 14-31):

Compite al blando viento su blandura
—de cisne blanca pluma— y en dudosa
suerte la iguala, de la leche pura
la nata dulce y presunción hermosa;
en su beldad promete y su frescura
del hermoso jardín el lirio y rosa.
Y si mis quejas, ninfa hermosa, oyeras,
leche, pluma, jardín, flores vencieras.

(pág. 149.)

Con posterioridad a la divulgación del *Polifemo* gongorino, Lope de Vega, en *La Circe* (Madrid, 1624), nos ofrece una nueva versión del canto ovidiano de las *Metamorfosis:*

Oh más hermosa y dulce Galatea,
que entre las mimbres de la encella helada
cándida leche pura de Amaltea,
que en el cielo formó senda sagrada;
más blanca me pareces, aunque sea
de tus hermosas manos apretada.

(Canto II, p. 227.)

Oh ninfa más hermosa que a mis ojos
las verdes cañas de alcacer que nace,
pasados del invierno los enojos,
cuando esta pura nieve el sol deshace.

(Canto II, p. 228.)

Oh más sabrosa ninfa, aunque eres fiera,
que dulce miel de líquido rocío,
que de los vasos de la blanda cera
se destila al calor del seco estío!
Más bella vienes tú de la ribera
(cuan varia de color, firme de brío)
que el pintado escuadrón cuando al aurora
desnuda el campo y los canales dora.

(Canto II, p. 229.)

Pedro Soto de Rojas, en la Egloga de Marcelo y Fenixardo del *Desengaño de Amor en Rimas* (Madrid, 1623), nos ofrece también una nueva versión del tema:

Pastora, mas vistosa
que el cándido mensage del lucero,
que el Sol quando amanece placentero;
mas altiva y hermosa
que las colores de la fresca rosa:
mas tratable que el heno,
y deseada mas que en Mayo lluvias:
mas que las mieses por Agosto rubias;
dulce qual prado ameno,
qual Cielo azul tras tempestad sereno.

(págs. 173-174.)

Como puede verse a la luz de la cadena temática que acabamos de esbozar, el arranque del canto del cíclope que estamos estudiando, y que dentro de la estructura general del poema procede del libro XIII de las *Metamorfosis* de Ovidio, tiene una ilustre ascendencia clásica, que arranca de Teócrito y a través de Virgilio y Ovidio pasa a la poesía italiana y española renacentista. En cuanto a su estructura estilística, la fórmula usada por Góngora en este pasaje: "*más suave — que* los claveles que tronçó la Aurora", procede del esquema virgiliano *dulcior Hyblae* y ovidiano *mollior et cygni plumis,* tanto en lo que respecta a la construcción como al sentido, probablemente inspirado en la idea de Ovidio que alude a la blandura y suavidad de Galatea. La fórmula, como hemos visto, fué introducida por Garcilaso en la poesía española renacentista, y no tardó en convertirse en uno de los tópicos más divulgados por el bucolismo eglógico del Renacimiento y del Barroco. En este sentido, el tema del canto polifémico carece en absoluto de originalidad. Sin embargo, el término de comparación usado por Góngora en este pasaje, y el verso entero en que aparece, *que los claveles que tronçó la Aurora,* es absolutamente original y no se encuentra en ninguno de sus predecesores. Unicamente en el canto amebeo de Luis Gálvez de Montalvo en *El Pastor de Fílida* (Madrid, 1582) hemos encontrado un símil parecido:

> *más blanca y más colorada*
> *que clavelina* esmaltada
> de azucena.
>
> (3.ª Parte, p. 518 b.)

Es posible que ésta sea la fuente remota del símil gongorino que estamos estudiando, pues el gran poeta cordobés, en el siguiente pasaje de la *Soledad I,* utiliza la misma mezcla del clavel y la azucena para describir la rosada tez de una hermosa labradora:

> Y en la sombra no más *de la azucena,*
> *que del clavel procura acompañada*
> imitar en la bella labradora
> el templado color de la que adora.
>
> *(Sol. I,* vs. 743-746.)

De todos modos la alusión a los claveles de la Aurora en el pasaje del *Polifemo* que estamos estudiando no es más que una nueva y suntuosa versión de las descripciones de la Aurora, tan frecuentes en la poesía clásica y renacentista, que suelen presentarla coronada de flores y rosas. En la poesía gongorina es muy frecuente la alusión a la Aurora personificada con el seno lleno de rosas. Véase el siguiente pasaje del bellísimo soneto *La dulce boca que a gustar convida,* escrito en 1584:

> No os engañen las rosas, que a la Aurora
> diréis que, aljofaradas y olorosas,
> se le cayeron del purpúreo seno.
>
> (238, p. 468.)

En el pasaje del *Polifemo* que estamos estudiando, Góngora se ha limitado a sustituir las rosas de la Aurora por los claveles, al igual que en los siguientes versos de una letrilla *Al Nacimiento de Cristo Nuestro Señor,* escrita en 1621:

> Caído se le ha un clavel
> hoy a la Aurora del seno...
>
> (194, p. 403.)

En cuanto a la extraña alusión a los claveles *que troncó la Aurora,* cuyo sentido explicaron ya los comentaristas, resulta mucho más clara si se tiene en cuenta que una alusión idéntica aparece en el romance *Lisonjea a Doña Elvira de Córdoba, hija del señor de Zuheros,* escrito en 1613:

> Dulce la mira la Aurora
> entre purpúreos albores
> pascer, *las que troncó, flores,*
> beber las perlas que llora.
>
> (68, p. 175.)

Esta alusión a *las flores que troncó la Aurora* no sólo demuestra que esta expresión, análoga a la del pasaje del *Polifemo* que estamos estudiando, pasó a formar parte de la lengua poética de Góngora, sino que prueba de manera decisiva que la lección *troncar,* dada por Pellicer y por Salcedo Coronel y adoptada por nosotros, es la verdadera.

2. blanca más que las plumas de aquel ave que dulce muere y en las aguas mora.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe a propósito de este pasaje:

> "Mas blanca que las plumas de aquel ave que dulcemente muere, y habita en las aguas: perífrasis del Cisne, del qual pudiéramos escrivir no breve volumen: pero diré solamente lo más apropósito deste lugar... esta es ave de candisíssimas plumas, sin mezclarsele otra ninguna color, solamente el pico y los pies tiene colorados: por esto hizieron comparación della los antiguos Poetas a las mayores hermosuras que celebraron... Afirman muchos, que el Cisne quando quiere morir canta dulcissimamente... Platón in Phoedone afirma lo mismo, y dize, que por sobrada alegría de morirse cantan, y no por tristeza... El Cisne está consagrado a Apolo, la razón que da este mismo autor, es porque adivina los bienes de la otra vida: y por esto, como refiere en el lugar citado, canta más dulcemente el día de su fin... Fuera delos autores referidos [Seneca, Ovidio, Marcial, Estacio] siguen esta opinión de que canta el Cisne en su muerte Calímaco, Esquilo, Aristófanes, Antipatro, Eurípides, Aristóteles, Philostrato, Opiano, Tzetzes, Lucrecio, Cicerón, Vuotono, Gerónimo Cardano: a los quales sigue nuestro Poeta quando dize, que dulce muere; porque muere entre el dulce halago de su propio canto. Plinio tiene por fabulosa esta opinión... Esto mismo sienten Ateneo, y Eliano, y de los modernos Iulio Escalig.[ero], Brodeo, Pierio, Valeriano, y la experiencia más seguro autor, pues hasta oy he visto quien le aya oydo cantar en algún tiempo. El erudito Iuan Luis de la Cerda nota agudamente, que del batir de las alas del Cisne resulta un son al modo de silvo, que dió motivo al canto tan celebrado de los antiguos y modernos autores... Ama esta ave los ríos, donde casi siempre habita, y en los estanques más propiamente, según Arist. Ovid. en el lib. 2 de sus Met.[amorfosis] descriviendo la transformación del primero de Faetón, dize:
>
> *Fit noua Cygnus auis nec se caeloque Iouique*
> *Credit ut iniuste missi memor ignis ab illo;*
> *Stagna petit patulosque lacus ignemque perosus,*
> *Quae colat, elegit contraria flumina flammis.*
>
> [Lib. II, 377-380.]

Y Virgil. lib. II. Eneid.

Dant sonitum rauci per stagna loquacia Cyni.

Y assí dixo don Luis que mora en las aguas."

(fols. 395-396 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"*Blanca más que las plumas de aquella ave.* Algunos M. S. leen *blanda,* y puede conservarse esta lección: porque Ovidio *lib. 13. Met.* en la canción misma de Polifemo dize, *Mollior & Cycni plumis;* pero mejor es *blanca* con Virgilio ecl. *7. Nerine Galatea candidior oygnis... Que dulce muere.* El cisne, de quien se dize, que quando muere canta."

(Notas 2-3, cols. 289-290.)

Inicialmente el pasaje gongorino procede de la fábula de Acis y Galatea en las *Metamorfosis* de Ovidio, que en el canto del cíclope llama a Galatea más blanda que las plumas del cisne y que la leche cuajada:

Mollior et cygni plumis et lacte coacto.

(Lib. XIII, 796.)

Que dice así en la versión de Sánchez de Viana:

Más blanda que la pluma regalada
Del blanco Cisne, y más que la quajada.

(fol. 149 v.)

Y en la traducción de Pérez Sigler:

más blanda que la leche ya quajada
y que pluma de Cysne blanca y pura.

(fol. 347.)

Y que aparece también en la paráfrasis casi literal de Alonso Pérez el Salmantino en la *Segunda parte de La Diana* (Valencia, 1564):

mas blanda que la pluma inmaculada
del Cisne, y que la leche ya quajada.

(Lib. V, fol. 153.)

El verso gongorino nace de una contaminación de este modelo ovidiano con el pasaje ya citado de la Egloga VII de las *Bucólicas* de Virgilio:

Nerine Galathea, thymo mihi dulcior Hyblae
Candidior cycnis hedera formosior alba.
(vs. 37-38.)

Cuyas versiones ya hemos transcrito en la nota que precede. Es preciso tener en cuenta que en los *encomia* que constituyen el canto del cíclope en la fábula ovidiana, la blancura de Galatea se pondera comparándola a los lirios:

Candidior folio niuei, Galatea, ligustri.
(Lib. XIII, 789.)

Y nuevamente al cisne en una parodia abreviada y burlesca del famoso canto ovidiano, o del tema iniciado por Teócrito, que aparece en uno de los *Epigramas* de Marcial:

Quadam me cupit —inuide, Procille!—
loto candidior puella cycno,
argento, niue, lilio, ligustro.
(Lib. I, CXV, vs. 1-3.)

A estos modelos se sobrepone el influjo de Garcilaso en la sustitución del cisne por una perífrasis de dicha ave creada por el gran poeta toledano, en la que se alude a su condición de ave acuática, y al dulce canto que, según la mitología poética grecolatina, profiere al morir. Esta creencia fabulosa aparece ya en la Epístola VII, de Dido a Eneas, en las *Heroidas* de Ovidio:

Sic ubi fata uocant udis abiectus in herbis
Ad uada Maeandri, concinit albus olor;
(vs. 1-2.)

La versión de este pasaje por Diego Mexía, en su traducción de las *Heroidas* publicada en el *Parnaso Antártico* (Sevilla, 1608):

Cual suele el blanco cisne, qu'en el vado
De Meandro, se vé cercano a muerte,
Cantar, sabiendo que le llama el hado.
(fol. 81 v.)

En la Epístola X, *De Dido a Eneas,* de don Diego Hurtado de Mendoza, traducida de Ovidio en las *Heroidas:*

Cual suele, de Meandro en la ribera,
El blanco cisne ya cercano a muerte,
Alzar la dolorosa voz postrera.

(pág. 185.)

Virgilio, en *La Eneida,* narra la fábula de Cycnus convertido en ave:

Namque ferunt luctu Cycnum Phaethontis amati,
populeas inter frondes umbramque sonorum
dum canit et maestum musa solatur amorem,
canentem molli pluma duxisse senectam,
linquentem terras et sidera voce sequentem.

(Lib. X, vs. 189-193.)

En la versión castellana de Hernández de Velasco (Amberes, 1557):

Porque segun la antigua Fama afirma,
Cigno, llorando la infelice suerte
Del amigo Faetón, entre las sombras
De las tristes hermanas hechas álamos,
Mientras con ronco, i lastimero canto
El amorozo duelo consolava,
Encaneció ya en fin de largos años;
I cubierto de blanda, i blanca pluma,
Se alzó bolando, i con acentos dulces
Dejando el suelo, se subió a los Astros.

(Lib. X, p. 139, t. II).

La alusión al canto del cisne al morir aparece ya en las *Metamorfosis* de Ovidio:

Carmina iam moriens canit exequialis cygnus.

(Lib. XIV, 430.)

Pasaje que dice así en la versión clásica de Pedro Sánchez de Viana (Valladolid, 1589):

Cual suele el cisne estándose acabando
cantar su fin con dulce son y acento.

(Lib. XIV, t. II, p. 264.)

Séneca, en la tragedia *Phaedra*, parece ser uno de los primeros que alude a la dulce voz del cisne al morir:

candidas ales modo mouit alas,
dulcior uocem moriente cycno;

(vs. 301-302.)

Que aparece también en uno de los *Epigramas* del Libro XIII de Marcial:

Dulcis defecta modulatur carmina lingua
Cantator cygnus funeris ipse suis.

(XIII, 77.)

La alusión al canto del cisne cuando muere tiene infinitas versiones en la poesía italiana y española. Ya Sannazaro, en *La Arcadia*, inserta una mención del tema (Nápoles, 1504):

"ad guisa che sole il candido cygnio, presago della sua morte cantare gli exequiali versi."

(pág. 146.)

Aparece también en este otro pasaje de *La Arcadia* de Sannazaro:

Quasi un languido cigno su per l'erbe;
Ch'allor che morte il preme,
Gitta le voci estreme.

(cap. IX, vs. 11-13.)

En un soneto de las *Rime* del Chariteo (Nápoles, 1506):

Io son pur come'l cygno in mezzo a l'onde,
Che quando il fato il chiama al giorno extremo,
Alzando gli occhi al ciel cantando more.

(Soneto VII, p. 11.)

Aparece también en el *Morgante* de Luigi Pulci:

E'l bianco cigno, che dorme in sul fiume
Parea che fussi alla morte vicino
Pero cantassi come è suo costume.

(XIV, 56.)

En la poesía castellana, el tema procede de Garcilaso, en la Egloga II, modelo directo de Góngora:

> Ni el blanco cisne *que en las aguas mora*
> por no morir como Faetón en fuego,
> del cual el triste caso canta y llora.
>
> (Egl. II, vs. 302-304.)

Unido tal vez al recuerdo de estos otros versos del poeta toledano:

> cual queda el blanco cisne cuando pierde
> la dulce vida entre la hierba verde.
>
> (Egl. III, vs. 231-2.)

El primer pasaje de Garcilaso fué imitado reiteradamente por los poetas españoles del siglo XVI y XVII. Véase, por ejemplo, un claro recuerdo por parte de Lope en la Egloga I de las *Rimas* (Madrid, 1602):

> No en las orillas del Caistro suena,
> adonde el cisne cuando muere llora.
>
> (Egl. I, p. 80.)

Y la mucho más patente de Valdivielso en la *Vida del Patriarca San Josef* (Toledo, 1607):

> Y cual suele en Caistro, donde bebe
> *El blanco cisne que en sus aguas mora*
> Batir las alas del armiño y nieve
> Al nido en que sus bienes atesora.
>
> (VII, p. 165 b.)

La también evidente del mismo Góngora en un soneto de 1603:

> *del blanco cisne que en las aguas mora*
>
> (272, p. 485.)

El tema aparece también en este otro pasaje de Garcilaso, en la Egloga II:

Entonces como el cisne cuando siente
el ansia postrimera que le aqueja
y tienta el cuerpo mísero y doliente,
con triste y lamentable son se queja
y se despide con funesto canto
del espíritu vital que de él se aleja.

(Egl. II, vs. 554-59.)

Imitado por Camoens en uno de los sonetos de sus *Rhythmas* (Lisboa, 1595):

O cisne cuando sente ser chegada
a hora que poe termo a sua vida
harmonia major, con voz sentida
levanta por a prais inhabitada.

(Son. 43.)

Aparece en la Egloga II del *Cancionero* (Amberes, 1554) de Jorge de Montemayor:

callará el blanco cisne cuando muera.

(Egl. II, p. 93.)

En la Egloga *Archigamia* de los *Poemas Lusitanos* (Lisboa, 1598) de Antonio Ferreira:

D'ũa ave que não morre sem que cante

(Egl. I, v. 9.)

Fernando de Herrera, en un soneto de la edición de *Algunas obras* (Sevilla, 1582):

Esfuerça, Amor, el suspirar que hago,
i como el cisne muere en dulce canto,
assi acabo la vida en el suspiro.

(Son. XI, p. 34.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Te lamentabas de tu esquiva suerte
Cual blanco cisne al tiempo de su muerte.

(XII, 64.)

Barahona de Soto, en la *Canción II:*

Y ahora dél se queja
Cual cisne que la vida y canto deja.

(II, p. 756.)

López Maldonado, en el Soneto 50 de su *Cancionero* (Madrid, 1586):

Y allí con tierno y doloroso acento
como el Cisne que canta el fin postrero
dare señales de mi mal un dia.

(fol. 178 v.)

En *La Arcadia* de Lope (Madrid, 1598):

como el cándido cisne cuando muere,
quiero hacer las obsequias de mi muerte.

(Lib. IV, p. 213.)

En un Soneto de las *Rimas* del mismo Lope (Madrid, 1602):

El Caistro jamás por su corriente
tan dulce ha visto cisne cuando expira.

(Son. 157, p. 67.)

Francisco de Medrano, en el Soneto XLII:

Mas del cisne imitando la costumbre,
Con acento, por dicha más divino,
Te cantaré, para morirme luego.

(pág. 355 a.)

Y en la *Segunda Soledad* de Góngora:

Y mientras dulce aquel su muerte anuncia...

(Sol II, v. 257.)

Soto de Rojas, en la *Fábula de la Naya* del *Desengaño de Amor en Rimas* (Madrid, 1623):

> Qual blanco cisne en la corriente fría
> Con no tan dulce, y mas sentido canto,
> Celebro exequias de la muerte mía.
>
> (p. 131, vs. 2-4.)

El tema reaparece en la *Silva que hizo el autor estando fuera de la Corte* del Conde de Villamediana *(Obras,* 1629):

> En esta sacra pues ribera altiva,
> Tierno cristal, en ondas repartido,
> Margen besa florido,
> (Que florido es el margen donde el hiere)
> Candido Cigno vive, y blando muere,
> Quando canoro anuncia
> Su dulce muerte entre la verde juncia.
>
> (pág. 323.)

El Conde de Rebolledo, en las *Selvas Dánicas* (Copenhague, 1655):

> Aún los cisnes se miran acosados
> de su ardiente porfía,
> morir desacordados
> de la dulce harmonía,
> porque fueron un tiempo celebrados.
>
> (Selva II, p. 488-9, t. II.)

3. **igual en pompa al pájaro que, grave,**
su manto azul de tantos ojos dora
cuantas el celestial zafiro estrellas.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,*

explica en los siguientes términos este pasaje:

> "Ygual en esplendor el páxaro que grave dora su manto azul de tantos ojos quantas, el Cielo tiene estrellas. Pompa vale el acompañamiento sumptuoso, ora sea de alegría o tristeza, en Latín *Pompa, ae,* por translación significa todo esplendor, y magnificencia. A mi parecer puso en este sentido don Luis esta dicción pompa, por seguirse luego la Metáfora de estrellas, si ya

no es que lo dixese para dar a entender las muchas perfecciones que ostentava en su hermosura Galatea. El páxaro a que la compara es, el que llamamos en España pavo real, cuyas plumas son hermosíssimas... Es símbolo de la muger hermosa, y gallarda, que se precia de serlo, según la comparación que haze Ovid. en el lib. I. de Arte amandi, de que se acordó nuestro Poeta en la suya:

Laudatas ostendit auis Iunonia pennas:
Si tacitus spectes, illa recondit opes.

[Lib. I, vs. 625-6.]

... Imitó en esta comparación nuestro Poeta a Ovid. en el 13. lib. de sus Met. donde Polifemo en su canto dize a Galatea:

Laudate pauonc superbior.

Llamó al cielo celestial zafiro con mucha propiedad, por la semejança que tienen... En la 13 estancia dixo don Luis, descriviendo la hermosura de Galatea, el mismo concepto agora le dize Polifemo."

(fol. 396 v.-397.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"Moderó D. L. el agravio que hizo a *Galatea* Ovidio *lib. 13. Met.* llamándola más sobervia que el pavón, *Laudato pauone superbior,* y desmintió a Marcial lib. 5. ep. 38, que tiene por indecente comparación la del pavón, *Cui comparatus indecens erat pauo.* Pero miró D. L. el adagio, *Tamquam pauo circunspectans se...* Esta *gravedad* del pavón, o es sobervia, o magestad... de verse tan hermoso, que aun el Hispanismo dize *Pavonear* al afectar lo brioso y compuesto. A esso miró D. Luis, quando dixo de Leandro a Hero copl. 2. *Hízola rueda cual pavo,* por enamorarla con el brío: o es esta *gravedad,* porque es ave Real y sacra, pues como los Césares adulando a Iupiter adoptaron al águila, assí las Reynas en devoción de Iuno tenían al *Pavón* por encomendado... en tanto que passo a dezir, que aquellos orbecillos que D. L. llama *ojos* en el pavón, los nombra assí el Griego... y se distinguen de un casi verde resplandor de crisólito, y los colores de zafir y oro constan de quatro círculos, dorado el primero, castaño el segundo, el tercero verde, y el de enmedio zafireo... *Quantas el celestial zafiro estrellas.* Parece que el pavón tiene en su pluma açul tantos ojos como el cielo estrellas."

(Notas 5-7, cols. 293-295.)

La fuente remota, puro motivo de inspiración de estos versos gongorinos, está en Ovidio, en el libro XIII de las *Metamorfosis:*

Laudato pauone superbior, acrior igni...
(Lib. XIII, 802.)

Que aparece en la versión de Sánchez de Viana:

Mas que el Pavón soberuia, vana y ciega...
(fol. 149 v.)

Y en la de Pérez Sigler:

mas que Pavón loado presumptuosa...
(fol. 349 v.)

Boiardo, en el *Orlando Innamorato,* pondera la soberbia del pavón como símil, siguiendo el modelo ovidiano:

E fo per sua beltade tanto altiera,
Che mai non fo mirato alcun pavone
Che avesse piu superbia nella coda,
Quando la sparge al sole et ha chi'l loda.
(Lib. I, XXIX, 5.)

Luis Barahona de Soto, en la *Primera parte de la Angélica* (Granada. 1586), sigue el modelo ovidiano en el episodio polifémico del Orco:

Y mas soberbia, altiva y desdeñosa
Que el pavo, si es loado, y fiera tanto...
(Lib. IV, p. 361.)

Y en este otro pasaje pondera la soberbia del pavón:

No menos el pavon sobervio y bello
En vanagloria supo deleytarse,
Alçando el passo, levantando el cuello,
Bolviendo a cada lado a contemplarse,
Las plumas abre en rueda, alarga el bello,
Y entre las pavas viene a recrearse,
Con sumptuoso brio enamorado,
De ambiciosa jatancia envelesado.
(Canto undécimo, fol. 225.)

El mismo Barahona de Soto, en la *Epístola II a Gregorio Silvestre*, alude a la vanidad del pavón:

E lòs, los miserables, alabándolos
El vulgo, se entronizan y se hinchan
Como vanos pavones, en mirándolos.

(II, p. 706.)

Y en la Canción I, *Cual llena de rocío,* nos da una nueva versión del tema según el modelo ovidiano:

¡Oh corazón de acero,
Jamás de mis miserias lastimado,
Y más soberbio y más presuntuoso
Que el pavón alabado,
Más bravo y desdeñoso
Que osa de Libia, y que león más fiero.

(I, p. 753-4.)

En la poesía italiana renacentista, el tema aparece en *La Arcadia* de Sannazaro (Nápoles, 1504), que alude a la pomposa cola del soberbio pavón en un pasaje cuya estructura estilística es idéntica a la de los versos gongorinos que estamos estudiando:

"et di tanti colori dipenta, quanti nela pomposa coda del superbo pavone o nel celestiale archo."

(pág. 218.)

Este pasaje de Sannazaro es, en realidad, el primer eslabón de la cadena temática que conduce directamente a Góngora, y que como veremos en seguida pasa a través del Tasso y de Marino con absoluta independencia de las innumerables versiones del texto ovidiano, fuente inicial y remota del tema. En efecto, Sannazaro es el primero que aplica el epíteto *pomposa* a la cola del pavón y que al propio tiempo la compara, indirectamente, con el arco iris, el *celestiale archo*. Las coincidencias con el pasaje gongorino que estamos estudiando se basan, pues, no sólo en la idéntica construcción estilística: *"di tanti colori dipenta, quanti..."* = *"de tantos ojos dora — cuantas..."*, sino en la

semejanza del epíteto *pomposa* y de la alusión a la *pompa* que uno y otro atribuyen al pavón, y en la identidad del epíteto *celestial* que Sannazaro aplica al arco iris y Góngora al cielo, el *celestial zafiro.*

La fuente más probable del pasaje gongorino se encuentra, sin embargo, en un pasaje de la *Gerusalemme* del Tasso (Parma, 1581), que reelabora la imagen creada por Sannazaro:

Ne'l superbo pavon si vago in mostra
Spiega la pompa delle occhiute piume.

(Canto XVI, 24.)

Téngase en cuenta además que en la *Aminta* del Tasso existe una versión casi idéntica del citado pasaje de la *Gerusalemme* que Góngora pudo tener presente:

A'l toro usar il corno *ed a'l pavone*
spiegar la pompa de l'occhiute piume.

(At. II, Sc. II, vs. 119-120.)

Que aparece, como es lógico, en la bella versión castellana de don Juan de Jáuregui (Roma, 1607):

usar del cuerno, *y al pavón soberbio*
tender la pompa de bizarras plumas.

(pág. 138.)

Jáuregui suprime en su versión un elemento nuevo introducido por el Tasso en los versos de *L'Aminta* y de la *Gerusalemme liberata*, y que tiene una importancia decisiva como fuente del pasaje gongorino que estamos estudiando. Me refiero a su alusión a las *occhiute piume* de la cola del pavón que no figuraba en el texto ovidiano del Libro XIII de las *Metamorfosis* y que junto con la alusión a la *pompa* de aquella ave parece haber inspirado a Góngora en estos versos.

Esta alusión a los ojos que figuran en las plumas de la cola del pavón no es original del Tasso, sino que procede de fuentes clásicas muy conocidas que dan origen a una cadena temática que aparece ininterrumpidamente a todo lo largo de la poesía italiana y española

renacentista. Inicialmente, el tema aparece en Ovidio, en el Libro I de las *Metamorfosis,* donde explica cómo Juno puso los ojos de Argos en la cola del pavón:

Arge, iaces, quodque in tot lumina lumen habebas
Exstinctum est, centumque oculos nox occupat una.
Excipit hos uolucrisque suae Saturnia pennis
Collocat et gemmis caudam stellantibus inplet.

(Lib. I, 720-23.)

Véase en la traducción castellana de Felipe Mey (Tarragona, 1586):

Argos, agora estas tendido en tierra,
De tus cien lumbres es la luz ya muerta,
Un sueño solo tus cien ojos cierra.
Juno tomó del cuerpo las estrellas
Y en la cola a sus aves las ponia.
Cien ojos puso en cada cola dellas,
Do el sueño ni el velar les empecia.

(Lib. I, p. 62.)

En la de Sánchez de Viana (Valladolid, 1589):

Caido has, Argos, y tu lumbrera estraña,
Que estava en tantos ojos repartida,
Una tiniebla, y noche te la apaña,
La diosa Juno de esto condolida,
Recoge los cien ojos excelentes,
Y ennoblece su ave enriquecida.
Colocanse en su cola refulgentes,
Como preciosas piedras, adornando
Los dorados plumajes relucientes.

(Lib. I, fol. 10.)

En la de Pérez Sigler (Burgos, 1609):

Aquí yaces, o Argos, quanta lumbre
tenias en tantos ojos es extinta,
y a ojos ciento una noche ocupa.
Saturnia toma aquestos, y. en las alas
los pone de su ave, y de estrelladas
yemas varias la cola hermosa adorna.

(Libro primero, fol. 25.)

Asimismo aparece en otro pasaje del Libro II de las *Metamorfosis* de Ovidio, donde alude a los pavones, que llevan en su cola los ojos de Argos:

> habili Saturnis curru
> Ingreditur liquidum pauonibus aethera pictis,
> Tam nuper pictis caeso pauonibus Argo.
>
> (Lib. II, vs. 531-3.)

Que dice así en la traducción de Felipe Mey (Tarragona, 1586):

> Ella tras esto entrega el carro al ciento
> Guíanle sus pavones adornados
> De la nueva devisa y ornamento
> De que por Argos fueron heredados.
>
> (Lib. II, p. 110.)

En la versión clásica de Pedro Sánchez de Viana (Valladolid, 1589):

> Juno en su coche al aire se ha entregado
> A pintados pavones cometido,
> Y tan recien pintados, degollado
> Argos...
>
> (Lib. II, fol. 17 v.)

Y en la de Antonio Pérez Sigler (Burgos, 1609):

> Luego Saturnia en el [illegible]ano carro
> de gallardos pavones levantado
> sube por el veloz y líquido aire.
> No eran tan gallardos los pavones
> con los azules ojos del muerto Argos.
>
> (Lib. segundo, fol. 45 v.)

El recuerdo de los ojos de Argos puestos en la cola del pavón es corriente en Lope de Vega, quien alude repetidamente al tema en *La Arcadia* (Madrid, 1598):

> Los pavos donde los ojos
> de Argos sirvieron de rueda.
>
> (Lib. I, p. 56.)

Y los ojos en la frente
que Juno puso al pavón.

(Lib. II, p. 96.)

Y en las *Rimas* (Madrid, 1602):

Ya cual, si a Magno Alejandro
vieran los indios pavones,
los ojos de Argos levantan,
soberbios de sus favores.

(pág. 114.)

Una alusión a los ojos de la cola del pavón aparece también en este bello pasaje de la *Jerusalén Conquistada* de Lope (Madrid, 1609):

y del pavón la esfera hermosa,
con ojos de oro y verde entretejida.

(Lib. I, p. 19.)

Al margen de la cadena temática que estamos estudiando, es extremadamente curiosa la semejanza de forma y contenido de los versos gongorinos:

su manto azul de tantos ojos dora
cuantas *el celestial* zafiro *estrellas*.
¡Oh tú que en dos incluyes las más *bellas!*

con este pasaje de Lope de Vega en las *Fiestas de Denia* (Valencia, 1599):

Bordaba *el cielo* ya de luces *bellas*
el manto azul con diferencias varias
porque salieron todas las *estrellas*.

(pág. 44.)

Diríase que Góngora ha hecho suya la metáfora lopesca de *el manto azul del cielo* para aplicarla a la cola del pavón, cuyo *manto azul* parece *el celestial zafiro*, es decir, *el cielo*, porque está lleno de ojos dorados como *estrellas*. Si se tiene en cuenta, como indicamos ya en la Octa-

va XIII, 3, que la metáfora ojos = estrellas es vulgar en la poesía del Renacimiento, no tiene nada de extraño que Góngora al percibir esta semejanza haya asociado los ojos de Galatea con las estrellas del cielo. Nótese al propio tiempo que la idea le pudo ser sugerida por la metáfora lopesca *luces bellas* que Góngora había utilizado ya en el *Polifemo* (Octava XXIV, v. 189: *y de ambas luces bellas)* para describir los ojos de Galatea.

Con posterioridad al *Polifemo* gongorino, el tema aparece en *La Lira del Cavalier Marino* (Venetia, 1616):

Apra la ricca sfera
Pavon vago e gentile
Delle stellate ambitiose piume.

(La bella Vedova, p. 13.)

Y también en *La Notte,* Prologo nella Pastorale del Signor Conte Guidobaldo Bonarelli —Caprici—, en la que Marino recuerda evidentemente los versos del Tasso:

Ai che se ben di mille occhi gemmanti
Quasi inmenso Pavon, roto la pompa.

Esteban Manuel de Villegas, en su *Eidilio II* de *Las Eróticas* (Nájera, 1617), nos ofrece también su versión del tema:

Como hueco pavón, que al ayre riza
plumas que del pastor fueron despojos,
en quien sagaz Mercurio se desliza
adormeciendo sus despiertos ojos.

(Eidilio II, p. 401, t. I.)

Con posterioridad al *Polifemo,* Lope incidirá nuevamente en el tema, en un pasaje de *La Andrómeda* (Madrid, 1621):

con unas alas del color mudable
que a tornasoles el pavón encierra.

(pág. 170.)

Es curiosa esta barroca y recargada versión de Tirso en una *Canción* de *Los Cigarrales de Toledo* (Madrid, 1624):

Con mas cambiantes que soberbia peina
De Juno el ave, si doradas plumas
Ojos un tiempo de Isis veladores.

(pág. 320.)

También en la *Fábula de Siringa y Pan* de Fray Plácido de Aguilar, publicada en *Los Cigarrales de Toledo* (Madrid, 1624):

Ni *el manto azul* en hermosura raro
De su pavón lozano bordó Juno
Como sus ojos luces radiantes,
Zafiros del amor, sino diamantes.

(pág. 159.)

El Conde de Villamediana, en la *Fábula de Faetón (Obras,* Zaragoza, 1629):

No la deidad quexosa se reprime
Antes, si llanto exhala, interna en ojos,
Viendo que a la gran madre el tronco oprime,
Que tantos animó luzientes ojos;
Y en el bello Pavon la Diosa imprime
Sellados como en urna sus despojos;
Del vago adorno el pajaro vizarro,
Con nueva presuncion conduze el carro.

(págs. 171-172.)

El mismo, en la *Fábula de la Fénix:*

El Pavon a su pompa aun no semeja,
Quando de Enzina vieja
Frondosos ramos dilatados cubre,
Con los despojos de Argos, que descubre
O quando mas bizarro
De zelosa deidad conduze el carro.

(pág. 283.)

El propio Góngora, en la *Soledad primera,* había descrito en estos términos a los pavones:

> Ven Himeneo, *y las volantes pías*
> *que azules ojos con pestañas de oro*
> *sus plumas son,* conduzgan alta diosa.
>
> (Sol. I, 813-815.)

Y como último espécimen de la serie, véase la bella versión de Gerolamo Fontanella:

> d'un pennuto gemmaio adorno e cinto...
> Il suo occhiuto spiegò cielo rotante.
>
> (pág. 403.)

4. cuantas el celestial zafiro estrellas.—Ya Dante, el gran creador de metáforas de la poesía europea del Renacimiento, llamó zafiro al cielo en unos versos famosos del *Purgatorio:*

> *Dolce color d'oriental zaffiro,*
> che s'accoglieva nel sereno aspetto
> del mezzo puro infino al primo giro.
>
> (I, 13-15.)

La misma imagen utiliza Boccaccio en las *Rime,* en una evidente reminiscencia dantesca:

> Voland'al cielo splendida e soletta,
> *D'oriental zafir* vestita e d'oro.
>
> (Son. XCVII, vs. 7-8.)

También Boiardo, en sus *Amorum libri,* compara con el zafiro el color azul del cielo:

> Splendeami al viso il ciel tanto sereno,
> *Che nul zaffiro a quel termino ariva.*
>
> (Lib. II, LXXXII, p. 57.)

En el *Orlando Innamorato,* repite literalmente el segundo verso:

Splendeva quivi il ciel tanto sereno,
Che nul zaffiro a quel termino ariva
(Lib. II, VIII, 41.)

El Chariteo, en el canto cuarto de la *Methamorphosi,* publicada en las *Rime* (Nápoles, 1509), aludiendo al dios de un río:

Tutto coverto d'un ceruleo lume,
Ch'a guisa di Zaphiro era fulgente,
Nel cui volto splendea divino nume:
(Cántico IV, p. 327, vs. 19-21.)

Al crear la bella metáfora "celestial zafiro", Góngora recuerda probablemente un pasaje de la *Aminta* del Tasso:

Divi noi siam, che ne'l sereno eterno
Fra *celesti zaffiri* e bei cristalli...
(Intermedio III, vs. 1-2, p. 640.)

Fernando de Herrera, en una canción de las *Rimas Inéditas* (1578), compara los ojos de su amada, que son como zafiros a las estrellas del cielo:

Claros safiros, esmeraldas bellas,
dulçemente mescladas, en quien tiene
Amor su llama y el dolor mi pecho...;
del alma luzes *y del cielo estrellas.*
(Canción V, vs. 40-44, p. 115.)

Y lo mismo hace en dos pasajes de la edición de *Algunas obras* (Sevilla, 1582):

Vivo color de lúcido safiro,
dorado cielo, eterna hermosura.
(Soneto XXVII, p. 56.)

Y en este otro pasaje del mismo libro:

Clara, suave luz, alegre i bella,
que los safiros i color del cielo
teñís de la esmeralda con el velo
que resplandece en una i otra estrella.
(Soneto XLV, p. 91.)

Que ofrecen una lección distinta en la edición de sus *Versos* (Sevilla, 1619):

> *Qu'el safiro i color d'el puro cielo*
> templais, de la esmeralda con el velo
> que resplandece'n una i otra estrella.
>
> (Lib. II, Soneto XLV, p. 195.)

> *Vivo esplendor de lúcido safiro*
> sereno cielo, eterna hermosura.
>
> (Lib. II, Son. XLVIII, p. 197.)

En el soneto del propio Góngora *Cual del Ganges marfil, o cual de Paro,* fechado en 1583, la alusión al zafiro, que no tiene relación ninguna con la descripción del cielo, presenta el mismo epíteto que los pasajes de Dante y Boccaccio ya citados:

> cual tan menudo aljófar, cual tan caro
> *orïental safir,* cual rubí ardiente.
>
> (233, p. 466.)

La asociación del zafiro con el cielo aparece nuevamente en la *Vida del Patriarca San Josef* de Valdivielso (Toledo, 1607):

> *De zafiro turquí y color de cielo*
> Saca el manto de estrellas matizado.
>
> (V, p. 156 a.)

Y en la canción *En la fiesta que la ciudad de Jerez hizo a los mártires Eutiquio y Esteban,* de Juan de Arguijo:

> Claros diamantes, esmeraldas ricas,
> *Y el zafiro, que imita el puro cielo.*
>
> (pág. 396 a.)

El único precedente que hemos podido encontrar en el que, describiendo las plumas de la cola del pavón, se alude a los zafiros, aparece en

uno de los fragmentos conservados del *Poema de la Pintura* de Pablo de Céspedes:

Al ufano pavón alas y falda
de oro bordaste y de matiz divino,
do vive el rosicler, do la esmeralda
reluce, *y el zafiro alegre y fino.*

(I, 273.)

Con posterioridad al *Polifemo,* la imagen fué utilizada todavía, entre otros muchos, por J. Pérez de Montalbán en el *Orfeo en lengua castellana* (Madrid, 1624):

Quando el safiro azul raya y colora
de mal formada luz el Alva pura.

(Canto I, p. 37, vs. 11-12.)

5. **¡Oh tú que en dos incluyes las más bellas!**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe a propósito de este pasaje:

"O tu Galatea que en las dos estrellas de tus ojos comprehendes las más bellas del Cielo."

(fol. 397 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"Apóstrofe a Galatea, comparando los ojos a las más bellas estrellas: a mi ver son *ambos luzeros:* imitación de Petronio, *Oculi clariores stellis extra lunam fulgentibus.*"

(Nota 8, col. 296.)

Ya en la nota 3 de esta misma Octava hemos señalado la posible fuente lopesca de este pasaje. Acerca de la comparación de los ojos con estrellas, vid. en el mismo *Polifemo,* Octava XIII, nota 3 (Tomo I, páginas 614-617 del presente estudio).

OCTAVA XLVII

Deja las ondas; deja el rubio coro
de las hijas de Tetis, y el mar vea,
cuando niega la luz un carro de oro,
que en dos la restituye Galatea.
Pisa la arena que en la arena adoro
cuantas el blanco pie conchas platea,
cuyo bello contacto puede hacerlas,
sin concebir rocío, parir perlas.

(vs. 369-376.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"Va prosiguiendo el Iayan sus himnos, y despues de auer lisongeado a Galatea alabando su hermosura, la pide que salga a tierra, para que conozca el mar, que si falta la luz del Sol, restituye su resplandor con dos luzes Galatea, con sus dos ojos. Añade luego mas fuerças a la lisonja, y mas meritos al ruego, diziendo, que adora la arena donde estampando el pie, buelue de plata las conchas, a cuyo tacto solo producen perlas, sin que las fecunde el rocio" (col. 297).

NOTAS

1. Deja las ondas, deja el rubio coro de las hijas de Tetis.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

> "Dexa las ondas del mar, y el rubio coro de sus hijas. Tetis fué hija de Nereo y Doris de cuya grande hermosura se enamoró Iúpiter, pero avisado de Proteo, que los hados avían dispuesto, que el que naciesse de Tetis, fuesse mayor que el padre (pronóstico que se verificó después en Achiles) temeroso Iúpiter dexó intacta la Ninfa, no queriendo que le excediesse alguno: y por esta causa la mandó casar con Peleo, del qual tuvo a Achiles, que se aventajó a su padre... Pero aquí nuestro poeta puso a Thetis por el mar, como Virgilio en la Egloga 4... Figura Metonimia."
>
> (Nota 1, col. 297.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

> "Este modo de llamar Polifemo a Galatea está en Teócrito *eid.* 11. *Sed veni tu ad me, &c.* quexándose de que no podía ir a besarla la mano... Las *hijas de Tetis,* son las hermanas de Galatea, su número escriven Homero, Hesíodo y Apolodoro."
>
> (Nota 1, col. 297.)

En realidad, Tetis era la mujer del Océano, según Hesíodo, en *La Teogonía,* y Góngora pone aquí su nombre, siguiendo una tradición clásica procedente ya de Virgilio, que llama Tetis al mar. Así, por ejemplo, Pedro Espinosa, en la *Fábula del Genil,* publicada en las *Flores* (Valladolid, 1605), donde escribe, en boca del río:

> Soy dios, y con mis ondas fuera a *Tetis,*
> Si no atajara mi camino el Betis.
>
> (Lib. I, 136, p. 161.)

Las hijas de Tetis quiere decir, pues, las hijas del mar. Pero es preciso advertir que las nereidas no eran hijas de Tetis, sino de su

hija Doris, que las hubo de Nereo, del cual tomaron su nombre de nereidas. La súplica amorosa del cíclope en este pasaje procede evidentemente de Ovidio, en el libro XIII de las *Metamorfosis,* en el pasaje en que el Cíclope ruega a Galatea que asome sobre el mar azul su cabeza resplandeciente y que se acerque sin desdeñar sus dádivas:

Iam modo caeruleo nitidum caput exere ponto,
Iam. Galatea ueni, nec munera despice nostra.
(Lib. XIII, vs. 838-9.)

Véase en la excelente traducción de Pedro Sánchez de Viana (Valladolid, 1589):

Saca del mar tu cara tan hermosa
Ven ya mi Galathea, a quien te adora
No desdeñes los dones, oye el ruego
Del que por ti se abrasa en bravo fuego.
(Lib. XIII, fol. 150 v.)

Y en la de Antonio Pérez Sigler (Burgos, 1609):

dexa ya el mar cerúleo y con sosiego
muestra al cielo tu rostro muy sereno:
(Lib. XIII, fol. 351.)

Barahona de Soto pone en *La Angélica* (Granada, 1586) una versión análoga, también de fuente ovidiana, en la súplica del Orco a Angélica:

Mis dones no desprecies de tal suerte
Pues tales no los puede dar alguno...
Ven ya, mi esquiva Angélica, y no quieras
Mostrarte fiera y aspera conmigo.
(Canto III, p. 363.)

Por cierto, también en este caso es la mejor versión la de Carrillo, en su *Fábula de Acis y Galatea (Obras,* 1611):

Sosiega el rostro de la mar airado
Con el divino tuyo, ninfa mía;
merezca —si lo puede un desdichado—
con solo verte un rato de alegría.
(pág. 150.)

Acerca del coro de las nereidas, véase la nota 4 a la Octava XLVIII.

2. y el mar vea,
cuando niega la luz un carro de oro
que en dos la restituye Galatea.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe a propósito de este pasaje:

> "Y vea el mar, que si un Sol niega ya la luz, en los dos Soles de sus ojos, la restituye Galatea. Advierte, que quando descrivió que se ponía el Sol, le llamó carro de luz:
>
> *Do el carro de la luz sus ruedas lava.*"
>
> (fol. 398.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

> "Vea el mar, que quando el Sol extingue una luz, que le restituye en sus ojos dos luzes Galatea. Imitó esto de Iov.[iano] Pontano lib. I, *Baiar.* [*um libri, Hendecasyllaborum seu*] *a Deyanira.*
>
> *Cur non lumina petulosque, ocelos,*
> *In lucem exeris? ac diem reducis?*
>
> (Nota 2, col. 297.)

En la poesía europea renacentista, la costumbre de llamar *carro de oro* o *dorado carro* al carro del Sol procede de Petrarca, en el *Canzoniere:*

> Quando'l Sol bagna in mar *l'aurato carro...*
>
> (CCXXIII, p. 209.)

Marino, en las *Polifemeide,* llama así al carro del Sol *(Rime,* 1602):

> il biondo dio, che'l quarto ciel governa
> e com *l'aurato carro* il mondo aggira.
>
> (Soneto 5, p. 165.)

En uno de los sonetos amorosos de las *Rime,* Marino alude también al carro de oro del Sol:

Se miro *il carro d'or* lo dio di Delo
chinar ver'l'onde...

(XLVII, p. 98.)

En la poesía castellana, procede de Homero, en *La Ulyxea,* traducida por Gonzalo Pérez (1553):

Quando la Aurora *en sus dorados carros*
Se mostró dando ser a la mañana:

(Libro segundo, p. 35.)

En la misma forma usada por Góngora aparece en *El Monserrate* de Virués (Madrid, 1588):

Al tiempo que en poniente *el carro de oro*
los caballos del sol somorgujaron.

(VII, p. 524.)

En la *Fabula de Phaetonte* publicada en *Todas las Obras* (Madrid, 1593) del Capitán Francisco de Aldana:

tu ruzio padre — que el *carro de oro* guía...

(tomo I, p. 192.)

En la *Vida del Patriarca San Josef* de Valdivielso (Toledo, 1607):

Al *carro de oro* que sus luces vierte

(XVI, p. 202 a.)

Siete veces el sol bañado había
Su carro de oro en el crespado Acuario,
Y a los caballos que dan luz al día.

(XIX, p. 220 a.)

El que en *su carro de oro* la luz lleva

(XXIV, p. 240 a.)

Y, finalmente, según la fórmula petrarquista, en la *Egloga I* de las *Obras* (Madrid, 1611) de Luis Carrillo y Sotomayor:

> Cuando *el dorado carro* el sol gobierna,
> monte, dímelo tú, ¿va tan gallardo,
> bien que ceñido de su luz eterna?
>
> (pág. 129.)

El sentido del pasaje gongorino es el siguiente:

> "Y vea el mar que cuando se extingue la luz del día al ponerse el sol en su seno, Galatea la restituye con el fulgor de sus ojos, como dos soles, al asomar la cabeza sobre las aguas."

3. **Pisa la arena, que en la arena adoro cuantas el blanco pie conchas platea.**— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado*, escribe a propósito de este pasaje:

> "Pisa la arena, que en la arena adoro quantas conchas platea tu blanco pie; esta repetición se llama Epizeuxis figura muy frequente en los Poetas."
>
> (fol. 398.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* explica rebuscadamente este pasaje:

> "De la adoración del Gigante ya queda dicho en la *Estancia 13*... El adorar aora las conchas que pisa Galatea, alude a lo que escriví de tener por ara el lugar donde paravan sus pies."
>
> (Nota 3, col. 297.)

Lo cierto es que en la poesía española renacentista son muy frecuentes las alusiones al blanco pie de una pastora o de una ninfa que pisa la arena antes o después del baño. Así en la Egloga III de Garcilaso:

> hasta que *el blanco pie* tocó mojado,
> saliendo de *la arena,* el verde prado.
>
> (vs. 95-96.)

El mismo Garcilaso, en la Egloga II:

que no puedo sufrir que aquesta *arena*
abrase *el blanco pie* de mi enemiga.

(Egl. II, vs. 857-8.)

Francisco de Figueroa, en la *Canción IV:*

Pisada del gentil, blanco pie, crece
la hierva, i nace en monte, en valle o llano.

Barahona de Soto, en la Egloga II:

Si hay cosa que deshaga más mi pena
Que ver *tu blanco pie tocar la arena.*

(pág. 810.)

El mismo, en la *Egloga III:*

Ahí tu blanco pie riscos y espinas
Por yerbas pisará, y aun nieve y yelo.

(pág. 815.)

En un soneto *Al Ldo. Jerónimo de Huerta, en su poema "Florando de Castilla"*:

Hermosas ninfas que *en la blanca arena*
Del claro Alberches estampais la planta.

(XV, p. 692.)

Barahona de Soto, en la Canción I, *Cual llena de rocío:*

Ya el pie en la blanda arena;
Ya el cabello, que el aire desordena.

(I, p. 751.)

El mismo, en la *Elegía III:*

Cuya ribera alegre *mide y pisa,*
A veces, con preciosos pies aquella
Que paga mi dolor con burla y risa.

(III, p. 776.)

Pedro de Espinosa, en el soneto *Al Guadalhorce,* publicado en las *Flores de poetas ilustres* (Valladolid, 1605):

Si ya con tierna planta y dulce brío
Vieres la ingrata, causa de mi pena,
Hurtar tus perlas *y pisar tu arena.*

(I, p. 3.)

Vicente Espinel, Canción *A su patria:*

Ya el Tajo se recrea,
y en la sacra ribera deleytosa...
las arenas doradas
desean de sus pies verse pisadas.

(p. 277. Sedano, vol. III)

Inicialmente es muy posible que la alusión a las conchas que platea el pie de Galatea proceda de una sugerencia del texto ovidiano en el canto del cíclope, que en su madrigal amoroso llama a la ninfa:

Leuior adsiduo detritis aequore conchis.

(Lib. XIII, 792.)

Que dice así en la versión de Sánchez de Viana (Valladolid, 1589):

Mas lisa que la concha, más graciosa...

(fol. 149 v.)

Y en la de Pérez Sigler (Burgos, 1609):

... más polida,
que las conchas a quien el mar da lustre.

(fol. 347.)

Es corriente en la poesía española de los siglos XVI y XVII aludir al color plateado de las conchas. Así el Obispo Balbuena, en el *Siglo de Oro en las Selvas de Erífile* (Madrid, 1608):

Conchuela en cuyos senos plateados
un paraiso mora.

(Egl. I, p. 29.)

Fray Diego de Hojeda, en *La Cristiada* (Sevilla, 1611):

Las escamas *y conchas plateadas*
Del sol heridas y del mar lavadas.

(II, 45 a.)

En la poesía renacentista, lo corriente es que el blanco pie de la amada haga brotar flores a su paso, como en Góngora hace nacer perlas de las conchas que toca.

Así aparece en el *Canzoniere* de Petrarca:

Come'l *candido pie* per l'erba fresca
i dolci passi onestamente move,
vertú che'ntorno *i fiori apra e rinove*
de le tenere piante sue par ch'esca.

(CLXV, p. 167.)

Así en las *Rime* del Tasso:

Colei che sovra ogni altra amo ed onoro
Fiori coglier vid'io su questa riva;
Ma non tanti la man cogliea di loro
Quanti fra l'erbe il bianco pie n'apriva.

(IV, p. 648.)

Barahona de Soto, en la *Fábula de Acteón:*

Dos le quitan el calzado,
Y un color se descubrió
De leche y sangre rosado,
Que cuando al suelo tocó
Hizo florecer el prado.

(18, p. 645.)

El mismo Barahona de Soto, en la Canción I, *Cual llena de rocío:*

La tierna yerba crece
Donde la planta sienta y cria olores.

(I, p. 748.)

Lope de Vega recuerda el pasaje gongorino en su versión de la fábula de Acis y Galatea incluída en *La Circe* (Madrid, 1624):

murmure este arroyuelo cristalino
del marfil de tus pies lidio Pactolo
pues que bañando en él mayor tesoro,
engendra perlas por arenas de oro.

(Canto II, p. 228.)

4. **cuyo bello contacto puede hacerlas**
sin concebir rocío, parir perlas.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe explicando este pasaje:

"Cuyo hermoso tocamiento puede hazer que paran perlas sin concebir rocío. La concha que cría perlas, a que alude nuestro Poeta, es la que llamamos nácar... La forma deste pescado es dos conchas estriadas una arriba, y otra abaxo, y en cada una ay dos orejuelas que adornan, y acompañan la cabeça de la concha. Al uno y otro lado, por la parte donde tiene las orejas es angosta, y desde allí se va ensanchando en forma de círculo. La concha de encima es muy cóncava, y la que está debaxo aplanada, que sólo parece servir de assiento de la otra: pero el nácar, o madre deperlas, como otros la llaman, no es estriada como el pectine, sino llana, y no tiene dos orejas, sino sola una, es gruessa, y de un color plateado, mayormente por dentro, y por defuera roxa. Llamáronla la madre de las perlas, porque aunque se hallan en otras, son mejores las que se sacan destas. Quando el tiempo del año es apto, se abren ellas mismas, y se llenan de rocío, del qual se forman las perlas, buenas, o malas, según el rocío que recibieron... Las mejores perlas, son, las que se crían, como ya avemos dicho, cerca de Arabia, en el Seno Pérsico del mar roxo... Contacto es nombre, del participio de *contigo, is, contigi, contactum.* Perla se dixo *quasi perula;* porque las perlas que se hallan en forma de perillas, son las mejores, según Plinio, si ya no es que se dixesse de *Perimula,* promontorio de la India, donde se pescan, como quiere el mismo Autor."

(fol. 398 v.-399.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"*Cuyo bello contacto.* En algunos M. S. he hallado *contagio*, pero es lección adulterada, aunque está esta voz repetida en la *Soledad 2.* hablando de Venus, y las conchas.

Contagio original quiçà de aquella,
Que siempre hija bella
De los cristales, una
Venera fué su cuna.

La lección genuína pues, ha de ser *contacto.*"

(Nota 4, col. 298.)

Como señalan ya los comentaristas, la creencia fabulosa de que las perlas son engendradas por el rocío procede del siguiente pasaje de la *Historia Natural* de Plinio:

"Origo atque genitura conchae, est haud multum ostrearum conchis differens. Has ubi genitalis anni stimulauerit hora, pandentes sese quadam oscitatione impleri roscido conceptu tradunt: grauidas postea eniti, partumque concharum esse Margaritas, pro qualitate roris accepti; si purus influxerit, candorem conspici; si uero turbidus, etfoetum sordescere."

(Lib. IX, cap. 33.)

Son corrientes en la poesía de Torquato Tasso las alusiones a las perlas nacidas de las conchas orientales. Así en la *Gerusalemme liberata* (Parma, 1581):

L'isole cinte dalle arabich'onde
Da cui pescando, gia raccor solea
Conche di perle gravide e feconde.

(XVII, 23.)

En las *Rime:*

E mandino a te —dico— Arabi ed Indi
Pregiate conche e dal tuo novo onore
Perdan le perle con lor dolce scorno.

(XIII, p. 653.)

Né di feconda conca in ricco mare
Perla uscí mai si luminosa e bella.

(LXVII, p. 808.)

Sin embargo, los precedentes más característicos de este pasaje gongorino se encuentran en la poesía española.

En la *Primera parte de la Angélica* de Barahona de Soto (Granada, 1586):

Y entre esta y la otra perla, o fino grano
De aljofar, que la crespa concha cria...

(Canto Primero, fol. 4.)

Ya en el *Arauco domado* de Pedro de Oña, de 1596:

Con mal cuajadas perlas del Oriente,
que el removido mar de su accidente,
mejor que las antárticas orillas
en los conchosos párpados engendra.

(VII, 385.)

En la *Fábula del Genil* de Pedro Espinosa, publicada en las *Flores* (Valladolid, 1605), aparece ya la utilización poética de la leyenda que atribuye al rocío el origen de las perlas:

Un rico asiento de diamante frio
Sobre gradas de nácar se sustenta
Donde preñadas perlas de rocío
Al alcázar dan luz, al sol afrenta.

(pág. 29.)

Lope de Vega alude insistentemente a esta creencia en diversas composiciones de las *Rimas* (Madrid, 1602):

Oro engendra el amor de agua y de arenas;
porque las conchas aman el rocío
quedan de perlas orientales llenas.

(Soneto XIV, p. 37.)

los nácares abriéndose al rocío,
que en sus conchas cuajado el cristal frio
en cándidos aljófares trocaba.

(LXX, p. 49.)

En la *Jerusalén Conquistada* de Lope (Madrid, 1609):

Aman aquestas conchas el rocío,
Y el alba esperan con abiertas bocas.

(Lib. XIV, p. 445.)

El Obispo Balbuena, en un pasaje de la *Grandeza Mexicana* (Méjico, 1604):

Y de sus playas en los mas profundos
Senos lucir los nácares preciosos,
Que de perlas te dan partos fecundos.

(Epílogo, p. 91.)

En el *Siglo de Oro* del mismo Balbuena (Madrid, 1608):

Del blanco aljófar en rubies enjerto,
mas claro y mas lustroso
que el que nace en conchuelas orientales.

(Egloga I, p. 29.)

En la *Vida del Patriarca San Josef* de Valdivielso (Toledo, 1607):

Cuando las nubes tu rocío eterno
Pondrán en las entrañas virginales?
¿Cuando verá el virgíneo vellocino
la rica perla dentro el nácar fino?

(I, p. 142 a.)

Y en este otro pasaje del mismo poema:

Nácar hermoso, en cuya concha pura
De los rayos del sol siempre engendrada,
Crece la perla rica que procura
Ver Adan en vinagre desatada.

(XI, p. 183 b.)

Con posterioridad a la redacción del *Polifemo* gongorino, aparece de nuevo en *La Filomena* (Madrid, 1621):

no los lustrosos nácares bruñidos,
que engendran perlas de la tez del agua,
que algunos atribuyen al rocío.

(Canto III, p. 111.)

Góngora, incansable deformador de mitos ya viejos, expresados en forma nueva, atribuye al pie de Galatea la virtud de engendrar perlas con su solo contacto.

5. **contacto.** — El cultismo *contacto,* del latín *contactus,* usado por Góngora en este pasaje, no aparece registrado en el *Vocabulario de las Obras de Góngora* de Alemany y no figura en la lista de *Vocablos cultos de la "Soledad Primera"* ni en la de *Algunos cultismos gongorinos anteriores a la "Soledad Primera" y no existentes en ésta,* publicadas por Dámaso Alonso en *La lengua poética de Góngora.* Aparece registrado por vez primera en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611): "*Contacto.* El tocamiento de una cosa con otra, de *con et tango, is*" (pág. 351 b), y según puede comprobarse hoy en el *Tesoro Lexicográfico* de Samuel Gili Gaya (Fascículo III, Letras C y CH, pág. 623 a), figura ya posteriormente en los diccionarios de Oudin (1616), Franciosini (1620), Sobrino (1705) y Stevens (1706). Con anterioridad al *Polifemo* gongorino este cultismo es rarísimo en la poesía española del siglo XVI y primera década del siglo XVII y no hemos logrado encontrarlo una vez siquiera en la obra de Boscán y Garcilaso, ni en la de Fernando de Herrera, ni aparece tampoco en los primeros cantos de *La Araucana* de Ercilla y de *La Austríada* de Juan Rufo. Es posible que un rastreo exhaustivo y sistemático produzca mejores frutos, pero los textos que aduce el *Diccionario de Autoridades* (tomo II, pág. 543 a) no son muy alentadores a este respecto, pues salvo un pasaje de las *Coronas del Parnaso* de Alonso de Salas Barbadillo, publicadas en 1635, las autoridades que se citan proceden de oscuros autores ascéticos como el P. Jerónimo de Florencia en su *Marial de Sermones* (Madrid, 1621-22) y Fray Fernando de Valverde en su *vida de Jesu Christo* (Lima, 1657) y de un poeta culterano de origen portugués, Manuel de Gallegos en su *Gigantomachia* (Lisboa, 1628) todos ellos posteriores a la redacción del *Polifemo* gongorino. Es, pues, casi seguro que a Góngora se debe la introducción de este cultismo en la poesía española del siglo XVII.

OCTAVA XLVIII

Sorda hija de el mar, cuyas orejas
a mis gemidos son rocas al viento;
o dormida te hurten a mis quejas
purpúreos troncos de corales ciento,
o al disonante número de almejas
—marino, si agradable no, instrumento—,
coros tejiendo estés, escucha un día
mi voz, por dulce, cuando no por mía.

(vs. 377-384.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"Continua el Gigante su musica, y en ella publica los desdenes de Galatea, comparandola a la obstinacion de las rocas, que no se ablandan a los embates del viento. Pidela, que ora estê dormida debaxo de algún coral, o dançando con otras Ninfas, le atienda" (col. 299).

NOTAS

1. **Sorda hija del mar, cuyas orejas.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe a propósito de este pasaje:

"Sorda hija del mar, cuyas orejas son para mis gemidos como rocas al viento."

(fol. 399.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* afirma por su parte:

> "Imitación de Ovidio lib. 13, Met. en ambas cosas, *Surdior aequoribus,* y luego, *His immobilior scopulis,* en la *epíst. 8. Surdior ille freto,* y en la *epist. 7. Surdis conuitia fluctibus ulla.* Propercio *li. 9* eleg. 12. haze sorda la playa del mar: *Nempe tuas lacrymas lyttora surda bibent.*"
>
> (Nota 1, col. 299.)

Ya en el libro XIII de las *Metamorfosis* de Ovidio, el cíclope reprocha a Galatea el ser más sorda que los mares:

> *Surdior aequoribus,* calcato inmitior hydro
>
> (XIII, 804.)

En la versión de Sánchez de Viana, un descuido del traductor o una torpeza en la redacción estrófica de la octava ha eliminado el *surdior aequoribus* ovidiano. En la de Pérez Sigler, la encontramos literal y lacónica:

> *mas que el mar sorda,* mas que la enemiga
> sierpe pisada fiera, y leon herido.
>
> (Libro décimotercio, fol. 347.)

En *La Arcadia* de Sannazaro encontramos ya la versión del tema ovidiano:

> "O piu crudelissima, piu che le truculente orse, piu dura che le annose quercie *et ad mie prieghi piu sorda che li insani mormorii de l'infiato mare.*"
>
> (p. 146-7, r. 267-279.)

Tema que aparece nuevamente en la *Egloga II* de Garcilaso *(Obras,* 1543), con evidentes reminiscencias de Sannazaro:

> Oh fiera dije, mas que tigre hircana
> y *más sorda a mis quejas que el ruido*
> *embravecido de la mar insana.*
>
> (Egl. II, vs. 801-803.)

Procedentes de la misma fuente clásica, aparece en la versión ovidiana de Cristóbal de Castillejo en el *Canto de Polifemo:*

> *Más* callada
> *Y sorda,* siendo llamada,
> *Que este mar* de soledad.
>
> (pág. 122 b.)

En el canto amebeo de Gálvez de Montalvo en *El Pastor de Fílida* (Madrid, 1582):

> *Más sorda que el mar* turbado
> con tormenta!
>
> (3.ª parte, p. 519 a.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

> *Sorda* a mis quejas, dura y fugitiva
> a mi digna esperanza y fé tamaña.
>
> (IX, p. 49.)

En *La Galatea* de Cervantes (Alcalá, 1585):

> *Mas sorda* a mi lamento,
> mas implacable y fiera
> que a la voz del cansado marinero
> el riguroso viento
> *que el mar* turba y altera.
>
> (Lib. III, p. 203.)

En *La primera parte de la Angélica* de Barahona de Soto (1586):

> Mas ay tu misma, *sorda,* impetuosa,
> *mas que es el mar* a mi continuo llanto
> y mas que él y sus ondas engañosa.
>
> (pág. 361.)

En la *Elegía III* del mismo Barahona de Soto:

> ¡Oh *sorda más* que un mármol a mi ruego!
> Enfrena el paso; mira que detienes
> Mis pies, indignos de tan gran sosiego.
>
> (pág. 777.)

En la Egloga II de *La Bucólica del Tajo* de Francisco de la Torre:

> Tú sola, a mi lamento *ensordecida,*
> acrecientas passión, y el cielo vida.
> (p. 117, vs. 28-9.)

En la Egloga III del mismo:

> Amarilis cruel, ¿por qué desprecias
> mi firmeza y amor, por *qué más sorda*
> que la corriente del quebrado Tigris
> desprecias mis querellas miserables?
> (p. 127, 24-p. 128, 2.)

Gabriel Lasso de la Vega, en el Romance de Polifemo del *Manojuelo de Romances* (Zaragoza, 1601), suprime el reproche de sorda, pero suplica que le dé oído:

> mas que las ondas *de la mar* instable.
> Inclina *tus orejas,*
> oh mas dura que el mármol a mis quexas.
> (Romance 135, p. 376.)

En uno de los sonetos de las *Polifemeide* de Marino, en la primera parte de las *Rime* (Venecia, 1602):

> a le mie pene gravi
> *più sorda,* oimè, di questi sassi cavi.
> (Soneto 3, p. 101.)

Y en este otro de la misma serie:

> Poiche più che mai fosse, aspra e feroce
> Questa crudel de la mia morte ingorda,
> Al mio caldo pregar fassi *più sorda,*
> E innanzi al correr mio fugge veloce.
> (Soneto 15, p. 107.)

Don Luis Carrillo, en su *Fábula de Acis y Galatea,* sigue fielmente el texto ovidiano (Madrid, 1611):

> *no está mas sordo el fiero mar* turbado
> ni víbora cruel mas ofendida,
> *que sorda está,* que fiera está y airada,
> en oyendo mi voz, mi prenda amada.
> (pág. 149.)

Aparece también en el *Siglo de Oro en las Selvas de Erífile* de Balbuena (Madrid, 1608):

> *Tu más sorda que el mar* a mis razones,
> Mas cruel haces con callar mi guerra.
>
> (Egloga II, p. 33.)

Lope de Vega, en *La Filomena* (Madrid, 1621), en el canto de corte ovidiano que pone en boca del pastor Silvio enamorado de Filomena:

> Hermosa muda que a esta verde selva,
> *sorda tambien* como áspid entre flores,
> a quien el cielo o voz o piedad vuelva,
> viniste a ser veneno de pastores.
>
> (Canto III, p. 110.)

Todavía en la Egloga I del *Desengaño de amor en rimas* de Pedro Soto de Rojas (Madrid, 1623):

> O tu *mas sorda* a los suspiros mios
> y mas dura a mi llanto
> *que airado mar,* que empedernida roca.
> Blanca y helada, tanto
> como la nieve de los Alpes frios.
>
> (Egl. I, p. 22.)

2. **a mis gemidos son rocas al viento.**—La idea procede de Ovidio, en las *Metamorfosis*, donde el cíclope reprocha a Galatea su impasibilidad de roca:

> *His inmobilior scopolis,* violentior amne.
>
> (Lib. XIII, 801.)

Que dice así en la versión de Sánchez de Viana (Valladolid, 1589):

> O Galatea mia; do crueza
> Se halla, nunca vista semejante,
> Que vence estas peñas en dureza,
> y en no moverte nunca, y ser constante.
>
> (Libro trezeno, fol. 149 v.)

Y en la de Pérez Sigler (Burgos, 1609):

mas inmovible que peñasco estable,
y mas que caudaloso rio violenta.

(Libro décimotercio, fol. 347.)

Aparece ya en *Il Ninfale Fiesolano* de Boccaccio:

Se tu pur fuggi, tu se'più crudele
Che non è l'orsa quand'ha gli orsacchini,
E se'più amara che non è il fiele
E dura più ch'i sassi marmorini.

(Oct. 104, p. 443-4.)

Boiardo, en el *Orlando Innamorato,* para ponderar la firmeza inquebrantable de Orlando en la batalla, utiliza un símil idéntico al de Góngora en el pasaje que estamos estudiando:

E, stretto come un scoglio a l'onde saldo,
Che non se crolla dal vento marino.

(Lib. I, XXVII, 6.)

En el *Orlando furioso* de Ariosto:

Ma, dura e fredda più d'una colonna,
Ad, averne pietà non però scende;

(I, 49.)

Ariosto suele ponderar la firmeza o la dureza de un guerrero con la imagen de la roca contrapuesta al viento o a las ondas. Así en el *Orlando furioso:*

Ma non più Mandricardo si ritira,
Che scoglio far soglia dall'onde.

(XXIV, 106.)

Y en estos otros versos del mismo *Orlando:*

E molto più, ch'a quello incontro duro
Quai torri al venti, o scogli all'onde furo.

(XXX, 48.)

Y en este otro pasaje del mismo poema:

> Basti che nel servar fede al mio amante
> *D'ogni scoglie più salda mi ritrovi.*
>
> (XLV, 101).

Pedro Díaz de Ribas, en sus *Discursos apologéticos,* señala el precedente de Luigi Tansillo:

> *O Galatea al pianto mio più salda*
> *che scoglio...*
>
> (fol. 207.)

La ponderación de la dureza inflexible de la amada frente a las quejas del enamorado, en la poesía española renacentista, arranca de Garcilaso:

> *¡Oh mas dura que el mármol a mis quejas*
> y al encendido fuego en que me quemo
> mas helada que nieve, Galatea!
>
> (Egl. I, vs. 57-9.)

Aunque el verso de Garcilaso ofrece una evidente semejanza con el de Boccaccio, ya citado: *E dura più ch'i sassi marmorino,* es preciso advertir que el Brocense, en su edición de las *Obras* de Garcilaso con *Anotaciones y Emiendas* (Salamanca, 1581), escribe lo siguiente:

> "O más dura que mármol. Ludovico Paternò en la Eclo. 3 de las amorosas tiene casi al pie de la letra todo lo más desta: yo creo cierto que él lo tomó de Garci-Lasso, porque de todos los poetas Italianos hurta harto, y más que es mejor lo de nuestro poeta que lo que él hace: quiero poner aquí algunos versos suyos.
>
> *O più dura che marmo a mie querele,*
> *O al'incendio, che mi strugge il core*
> *Più gelata che neve di Gennaro, etc.*"
>
> (Nota 84, p. 191.)

Me ha sido imposible determinar la precedencia entre la égloga de Ludovico Paterno y la de Garcilaso, cuya evidente semejanza en este

pasaje indica de manera inequívoca una directa relación, aunque siga siendo Boccaccio el iniciador del tema en la poesía renacentista.

Cristóbal de Castillejo, en la versión ovidiana del *Canto de Polifemo:*

> *Muy más dura* de mover
> *que estas peñas do me crío,*
> y furiosa más que el rio
> a todo, todo correr.
>
> (pág. 122 a, b.)

Gálvez de Montalvo, en *El Pastor de Fílida* (Madrid, 1582):

> *¡Más fuerte* que envejecida
> *montaña al mar contrapuesta;*
>
> (3.ª parte, p. 519 a.)

Cervantes, en *La Galatea* (Alcalá, 1585), sigue libremente el modelo ovidiano en este pasaje:

> *mármol,* diamante, azero,
> alpestre y *dura roca,*
> robusta, antigua enzina,
> roble que nunca inclina
> la altiva rama al cierço que le toca:
> todo es blando y suave,
> comparado al rigor que en tu alma cabe.
>
> (Lib. III, p. 203.)

La versión de Barahona de Soto, en *La Angélica* (Granada, 1586). presenta una sospechosa semejanza con el verso gongorino:

> *Más firme y sin mudanza a mi gemido*
> *Que el risco, de las olas contrastado.*

En la Canción 4 del *Cancionero* de López Maldonado (Madrid, 1586) se invierten los términos de la comparación, o, mejor dicho, se suprime uno de ellos:

> O flor de hermosura
> donde como en su asiento esta la gracia
> mas elevada *y mas dura*
> *que viento* ayrado de en mitad de Tracia.
>
> (fol. 68.)

En la Egloga I de *La Bucólica del Tajo* de Francisco de la Torre aparece el mismo símil que en el pasaje gongorino que estamos estudiando:

Más intractable, *más endurecida*
que el mar inchado, que la sierra elada,
más que roca del viento sacudida,
respondes a mis quexas despiadada.

(p. 107, vs. 7-10.)

Lo mismo en estos dos pasajes de la Egloga II:

Filis, hermosa Filis cruda,
Más que la clara luz tras la tristeza,
más que peñasco contrapuesto al viento.

(p. 116, vs. 14-16.)

Tú sola, *más que roca endurecida,*
en la tormenta de la mar insana,
no te mueve mi llanto entristecido.

(p. 117, vs. 33-p. 118, 2.)

En un soneto de las *Poesías* de Francisco de Figueroa aparece una clara reminiscencia de los versos garcilasianos:

más brava que el mar bravo, pues mi vida
no espera en vos bonança ni sosiego,
y más que el mármol dura, pues que luego
no fuiste de mi llanto enternecida.

(XCIII, p. 139.)

Pedro Espinosa, en su *Boscarecha,* recuerda también a Garcilaso:

Tú, que en dureza vences a los mármoles...

(pág. 13.)

Lo mismo hace Gabriel Lasso de la Vega en la versión de su *Manojuelo de Romances* (Zaragoza, 1600), repitiendo el verso literalmente:

más dura que la encina,
más movible que el viento,
y esquiva, cual violento
incendio si amenaza con ruina,
¿por qué de mí te alexas,
oh más dura que mármor a mis quexas?

(Romance, 135, p. 376.)

En *Il Polifemo* de Stigliani (Milán, 1600), el cíclope compara al mar la crueldad de Galatea, apartándose del tema que estamos estudiando:

Da te sua crudeltate apprende il mare
e sua sterilità la nuda piaggia.

(Octava 4, p. 189.)

El tema reaparece nuevamente en uno de los sonetos polifémicos de las *Rime* de Marino (Venecia, 1602):

Lasso, ch'a'preghi miei fugace e salda,
D'onda e di scoglio in un serbi il costume!

(Soneto 14, p. 107.)

3. o dormida te hurten a mis quejas
purpúreos troncos de corales ciento.— Salcedo Coronel en el *Polifemo comentado*, explica en los siguientes términos este pasaje:

"O estando dormida te hurten a mis quexas purpúreos troncos de corales ciento; esto es, o ya estés dormida entre purpúreos troncos de corales quando yo me quexo. Puso el número finito por el infinito."

(fol. 399.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"Ora estés dormida debaxo de algún coral. Imitó a Ausonio *in Mosela* en llamar *purpúreo* al coral dentro del agua, *Cum viri-*

> *des algas, & rubra corallia nudat:* pero uno y otro erraron, porque el *coral* estando dentro del mar, como aquí le pone D. L. está blanco; sacándole se enrojece... Añade D. L. perfección al lecho de Galatea, con el número de *ciento.*"
>
> (Nota 2, col. 300.)

Acerca del coral, véase la Octava XVI, nota 3. Es preciso advertir, sin embargo, que Góngora recordaba probablemente este pasaje de la Elegía VII de Fernando de Herrera en la edición de *Algunas obras* (Sevilla, 1582), en el que alude al río Betis, ceñido con mil ramos de coral:

> *i ciñe con mil ramos de corales*
> la venerable frente, a cuya alteza
> son los más grandes ríos desiguales.
>
> (vs. 3005-7, p. 154.)

Dejando aparte la escasa importancia de esta posible reminiscencia, es preciso hacer notar la imagen bellísima lograda por Góngora en esta descripción de la selva acuática y submarina de troncos de coral, dentro de la cual el cíclope supone a la ninfa dormida.

4. **o al disonante número de almejas**
—marino, si agradable no, instrumento—,
coros tejiendo estés.—

Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

> "O estes dançando entre otras ninfas, al desconforme son de almexas instrumento marino, pero no agradable. Almexa es cierto género de conchas del mar, Laguna sobre Dioscorides cap. 6, lib. 2, refiere que es nombre Portugués, otros quieren que sea Arabigo. Puso don Luis el numero por la musica; porque todo concento y armonia, consta de numeros; Virgilio Eglog. 9.
>
> Quid, quae te pura solum sub nocte canentem
> Audieram? Numeros memini, si verba tenerem.
>
> (vs. 44-5.)

Y Ovid. en la Eleg. I del libr. 4 de Trist.

> Hoc est cur cantet vinctus quoque compede fossor:
> Indocili numero cum grave molit opus."

(fol. 399 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* ecribe por su parte:

> "O estes dançando al son de las almejas. Algunos creen que la *almeja* se toca entre los dedos, como las *piçarras,* o *tejuelas;* pero engáñanse, que son un linaje de conchas que los griegos dicen tellinae, y se tocan con la boca."

(Nota 3, col. 300.)

Es muy posible que Góngora se haya inspirado en este pasaje en los siguientes versos de la *Primera parte de la Angélica* de Barahona de Soto (Granada, 1586), donde encontramos la idea de las almejas bailando sobre la arena en el cauce de un río:

> Abrió con suavissimo ruydo
> Dos montes de christal, que rescebian
> En su alta cima al Sol recien nascido,
> Y abaxo las arenas rebolvían,
> Do el blando humor, la guija, el pez luzido,
> *La almeja, o lissa concha se reian,*
> *Con tal alegre bayle, y movimiento,*
> Que de su rey mostravan el contento.

(Canto décimo, fol. 203.)

El cultismo *disonante* figura ya en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611): "*Dissonante,* la cosa que suena mal" (p. 478 a), y aunque, según Dámaso Alonso y Alemany, Góngora lo empleó por vez primera en el *Polifemo* y en la *Soledad II,* se encuentra ya, mucho antes, en *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

> Y en toda la ciudad se oyó ir creciendo
> un *disonante* y belicoso estruendo

(III, p. 15 b.)

En el *Arauco domado* de Pedro de Oña (Lima, 1596) encontramos, no sólo el cultismo *disonante,* sino incluso la forma *dísono,* alusiva también a un instrumento:

Su ronca voz levanta sobre apuesta
con este son de guerra *disonante.*
(I, p. 355 b.)

Y la tonada es cónsona y tan alta
para tan bajo y *dísono* instrumento.
(Exordio, p. 353 a.)

Góngora emplea este cultismo en el siguiente pasaje de la *Soledad Segunda:*

que en desatarse, al polo ya vecina,
la *disonante* niebla de las aves.
(vs. 893-4.)

El cultismo ***número,*** en la acepción clásica de "medida", "cadencia", aparece ya en la Elegía I de Fernando de Herrera, en la edición de *Algunas obras* (Sevilla, 1582):

i traxo al son del *número* Febeo
las peñas, fieras i árboles mesclados,
i atento el coro que bañó el olmeo.
(Eleg. I, vs. 391-3, p. 27.)

Nótese la alusión al *coro* que Góngora, refiriéndose al *coro de las ninfas,* hará suya en los versos siguientes, en una clara imitación de Herrera. El cultismo ***numeroso*** es mucho más corriente y aparece ya en Garcilaso, en la *Egloga II:*

y luego con voz clara y espedida
soltó la rienda al verso *numeroso.*
(vs. 1104-5.)

5. **instrumento.**—Según Dámaso Alonso en *La lengua poética de Góngora,* el cultismo *instrumento* figura ya en la *Primera Crónica General,* es usado por el Marqués de Santillana

y por el Cartujano, aparece registrado por vez primera en el *Vocabulario* de Nebrija y posteriormente aparece en el *Tesoro* de Covarrubias y en el *Quijote*. Es, pues, un cultismo antiguo, aunque Jáuregui censure la expresión *pulsado instrumento* en el *Antídoto,* y a pesar de que no aparezca ni una sola vez en las *Obras* de Garcilaso, según hemos podido comprobar. Aparece, en cambio, en la primera parte de *La Araucana* de Alonso de Ercilla (Madrid, 1569):

Con altos *instrumentos* fué llevado.

(X, p. 42 a.)

Y al son de varios y altos *instrumentos.*

(XIII, p. 53 b.)

Y en el *Arauco domado* de Pedro de Oña (Lima, 1596):

Para tan bajo y dísono *instrumento.*

Góngora lo emplea por vez primera en un soneto dedicado a Juan Rufo, fechado en 1583:

Haga pues tu dulcísimo *instrumento.*

(234, p. 466.)

Quevedo lo emplea ya en su letrilla *Punto en boca,* fechada por Astrana Marín en 1602:

Las cuerdas de mi *instrumento...*

(pág. 74 b.)

6. coros tejiendo estés.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe a este propósito:

"Texiendo coros dixo, tocando con propiedad el modo de los antiguos, que era entretexerse los que dançavan de la suerte que en España se usa en los bayles de muchos... Es propiamente el coro, que en España llamamos corro, una multitud de personas que cantan o baylan; porque consta de vozes y concento de muchos."

(fol. 399 v.)

Como señaló ya don Adolfo de Castro, en sus notas sobre el culteranismo, publicadas en el tomo II de *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, pág. VII, procede de un pasaje de Herrera, en la edición de *Algunas obras* (Sevilla, 1582):

Las gracias amorosas
con las Ninfas *un coro,*
texieron en el claro undoso seno.
(Canción V, vs. 2218-20.)

Fernando de Herrera, en la Elegía VII de *Algunas obras* (Sevilla, 1582), describe una escena idéntica en parecidos términos:

En medio deste abierto i fértil llano
alçará de mis Ninfas todo el coro
un templo á vuestro nombre soberano.
I con guirnaldas en las hebras d'oro
texerán bueltas, i trairán consigo
las qu'en sus ondas cría el seno Moro.
(vs. 3032-37.)

Góngora usa también esta expresión "tejer coros" en la *Soledad primera:*

Coros tejiendo, voces alternando
sigue la dulce escuadra montañesa.
(Sol. I, vs. 540-541.)

Ya Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* señaló que "la locución de tejer coros Galatea con las Ninfas está en Teócrito, Idilio XIII". En efecto, en el idilio *Hylas* aparece el tema mil veces repetido en la poesía bucólica:

"En medio del agua, las Ninfas formaban un coro, las Ninfas ignorantes del sueño, divinidades terribles a los habitantes de los campos."
(vs. 43-44.)

En *La Eneida* de Virgilio se habla ya de los coros de las ninfas:

Atque illi mediu in spatio chorus ecce suarum
occurrit comitum: nymphae, quas alma Cybele
numen habere maris nymphasque e navibus esse
iusserat, innabant pariter fluctusque secabant,
quot prius aeratae steterant ad litora prorae.
Agnoscunt longe regem lustrantque choreis.
(Lib. X, vs. 219-224.)

En la versión de Hernández de Velasco (Amberes, 1557):

He aquí do le aparece el blanco Coro
De las Nereidas, naos poco antes suyas;
A quien l'alma Cibeles avia hecho
Diosas del mar, i a quien avia mandado,
Que en ser de Ninfas el de naos trocassen.
Assi que ivan cortando todas juntas
Las altas olas en el mesmo numero,
Que siendo naos tuvieron poco avia,
En la ribera del felice Tibre.
Conocen todas luego, aunque de lejos,
A su Rei, i Señor, i en corro alegre
La nao le cercan una, i muchas veces.

(Lib. X, p. 143, t. II.)

Horacio, en este pasaje de las *Odas,* modelo de Herrera en el pasaje citado, alude también a los coros de las Gracias y las ninfas:

Jam Cytherea choros ducit Venus imminente luna
Junctaeque Nymphis Gratiae decentes
Alterno terram quatiunt pede.

(Lib. I, IV, 5-7.)

Muy resumido en la versión de Fray Luis de León:

ya Venus con sus Ninfas concertados
bayles ordena...

(Oda IV, p. 70, vs. 13-14.)

Y el mismo Horacio, en la oda *Diffugere nives* del libro IV:

Gratia cum Nymphis geminisque sororibus audet
Ducere nuda choros.

(Lib. IV, VII, 5-6.)

El Chariteo, en el poema de la *Methamorphosi,* incluído en las *Rime* (Nápoles, 1506):

Non sarò più con voi nel vostro choro,
Senza me ducereti i vostri balli,
C'homai, per cui per me non more, io moro.

(Cántico IV, p. 336.)

En la poesía española renacentista, el tema aparece ya en la *Elegía I* de Garcilaso *(Obras,* 1543):

> El viejo Tormes *con el blanco coro*
> *de sus hermosas ninfas* seca el rio,
> y humedece la tierra con su lloro.
>
> (vs. 142-4.)

Y en la Egloga II del mismo Garcilaso:

> *De vírgenes un coro* está cantando,
> partidas altercando y respondiendo.
>
> (Egl. II, vs. 1403-4.)

Es casi seguro, sin embargo, que Góngora se inspiró en el siguiente pasaje de *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1569), en el que encontramos los dos elementos fundamentales de los versos gongorinos que estamos estudiando: la expresión *tejer corros* en la misma forma de gerundio: *tejiendo en corros* en Ercilla y *coros tejiendo* en Góngora, y el cultismo *número,* que el primero usa en el sentido de "cantidad" y el segundo en la acepción musical de "medida" o "cadencia":

> *Tejiendo en corros* danzas siempre usadas,
> donde un *número* grande intervenía
> de mozos y mujeres festejadas.
>
> (XI, p. 44 a.)

Alusiones a los coros de las ninfas son muy corrientes en la poesía española renacentista, y entre ellas es preciso mencionar la que aparece en el siguiente pasaje de la Elegía VII de *Algunas obras* de Fernando de Herrera (Sevilla, 1582), que posiblemente Góngora también recordaba:

> En medio deste abierto i fértil llano
> alçará *de mis Ninfas todo el coro*
> un templo a vuestro nombre soberano.
> I con guirnaldas en las hebras d'oro
> *texerán bueltas...*
>
> (vs. 3.032-36.)

El tema aparece también en la *Primera parte de la Angélica* de Barahona de Soto (Granada, 1586):

Y aquí, y allí *dexando el vario coro*
De Nereydas, y Nayades, que tiene
Cuydado, de acendrar el menudo oro,
Que en la agua dulce, y la salada viene.

(Canto décimo, fol. 203 v.)

Y en la *Fábula de Acteón* del mismo Barahona:

Allí Diana *regía*
Sus coros, giros y danzas,
Y cada ninfa hacía
Las pruebas y las mudanzas
Do más destreza tenía.

(27, p. 648.)

En la *Elegía a la Señora Doña Agustina de Torres* del *Cancionero* de López Maldonado (Madrid, 1586):

Quando *las Nimphas* por los verdes prados,
sus choros con dulçor tal *ordenaron*

(fol. 103.)

Valdivielso, en la *Vida del Patriarca San Josef* (Toledo, 1607):

En esto llega *el casto hermoso coro*
De las ninfas, que cortan presurosas
De la agua clara el diáfano tesoro.

(XX, p. 224 a.)

Juan de Arguijo, en el Soneto LI, *A Arión músico:*

Las nereidas, dejando el espumoso
Albergue, al dulce son de su instrumento
Tejen en concertado movimiento
Festivo coro en el teatro undoso.

(p. 401 a.)

Pedro Espinosa, en la *Fábula del Genil,* publicada en las *Flores de poetas ilustres* (Valladolid, 1605):

> Vido entrando Genil, *un virgen coro*
> *De bellas ninfas* de desnudos pechos,
> Sobre cristal cerniendo granos de oro
> Con verdes cribos de esmeraldas hechos.
>
> (Lib. I, § 136, p. 63.)

Con posterioridad al *Polifemo* gongorino, el tema aparece todavía en el *Paraíso cerrado para muchos* (Granada, 1652) de Pedro Soto de Rojas:

> Eminente Diana,
> *Mucho coro texido.*
>
> (Mansión Séptima, p. 413, vs. 15-17.)

Y en *Los Rayos del Faetón* (Barcelona, 1639):

> Venus *los coros tege,* y las guirnaldas.
>
> *(Rayo Meridiano,* 152, p. 337.)

7. Escucha un día mi voz por dulce, ya que no por mía.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe a propósito de este pasaje:

> "Escucha siquiera un día mi voz, por ser dulce, ya que no por ser mía. Teócrito en el Idilio II a quien imitó don Luys."
>
> *Fistula vero canere scio, ut nemo Cyclopum hic,*
> *Te, charum, dulceque pomum, & me ipsum simul cantu celebrans.*
> *Idque saepius ad noctem intempestam.*
>
> (fol. 400.)

En realidad, como puede verse en la traducción latina transcrita por Salcedo, la vanidosa afirmación del cíclope de Teócrito es muy distinta de la que Góngora pone en los labios de Polifemo, aludiendo a su dulce voz.

La idea procede directamente del *Polifemo* de Tomasso Stigliani

(Milán, 1600), en donde el cíclope se vanagloria de la dulzura de su canto, reprochando el desdén de Galatea:

Ma oimè, più tosto il suon tu n'odi,
perchè ti conta il mio crudel tormento,
che perche dolce fia.

(XLIV, p. 202.)

Las súplicas de atención y benevolencia son muy corrientes en las lamentaciones de la poesía eglógica renacentista, aunque las más de las veces intentan conseguir una mirada de los ojos de la amada. El tema aparece ya en *La Arcadia* de Jacopo Sannazaro (Nápoles, 1504), en la Egloga de *Montano et Uranio:*

Sol per conforto del ferito core
Volgi ad me gli occhi ove s'annida amore.

(115-116.)

Barahona de Soto, en la Egloga IV, nos ofrece una súplica de este tipo:

Escúchame ahora un poco, por quien eres;
No estés tan sorda a lo que decir quiero,
Ni te lastimen amenazas mías...

(Egl. IV, p. 828.)

OCTAVA XLIX

Pastor soy, mas tan rico de ganados,
que los valles impido más vacíos,
los cerros desparezco levantados,
y los caudales seco de los ríos:
no los que, de sus ubres desatados
o derivados de los ojos míos,
leche corren y lágrimas; que iguales
en número a mis bienes son mis males.

(vs. 385-392.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"Disculpa Polifemo con lo poderoso, y lo rico, lo pastor, y lo grossero, dando a entender que la hazienda supliria lo rustico. Numerosissimo se pinta de ganados, tanto que llenaua los valles, cubria los cerros, y secaua los rios de agua; no los de leche que corrian de las vbres de sus ouejas, ni los de lagrimas que derramaua, dando a entender que tenian mas leche sus ganados, que lloraua mas, que el caudal de los rios" (col. 302).

NOTAS

1. **Pastor soy, mas tan rico de ganados,**
que los valles impido más vacíos,
los cerros desparezco levantados,
y los caudales seco de los ríos.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

> "Pastor soy, pero soy tan rico de ganados... Que embaraço con ellos los valles más desocupados... Y desparezco los levantados cerros con la multitud que los ocupa... Y seco los caudales de los rios beviendo sus aguas. Toca los géneros de ganados que guardava Polifemo, diziendo, que las ovejas embaraçavan los valles, por ser propio a este ganado apacentarse en los valles, y las cabras desparecian los cerros, por ser los montes más apropósito para ellos, y que secava los caudales de los ríos con las vacas, porque en las riberas de los ríos se pasta mejor este ganado. Excedió a Ovidio de quien lo imitó en el lib. 13 de sus Met... Dirá alguno, que esta voz pastor está recibida en nuestro idioma solamente en aquel que guarda ovejas, y que fué impropio aplicarle las cabras, y vacas, llamándose el que guarda aquellas cabrero, y el que apacienta estas, vaquero pero estos son escrúpulos tan veniales, que no necessitan de defensa."
>
> (fol. 400-400 v.)

Pellicer, en las *Lecciones solemnes,* escribe por su parte:

> "Haze ostentación el Gigante de sus riquezas, pareciéndole supliría con ellas lo grossero de su oficio, y la fealdad de su rostro, sobornando con ellas el desdén de Galatea, pareciéndole que todo lo podía conquistar el tener, y que nada se defiende a lo poderoso, y que el que tiene, aunque sea *pastor,* es noble... *Y los caudales seco de los rios.* Algunos M. S. leen *raudales,* pero no los assiento. En los tres versos desta estancia ha ido encareciendo la copia de sus riquezas. En el 2. dixo eran tantas sus ovejas, que *impedían* los valles más espaciosos, que los embaraçavan todos. En el 3. dixo, que las cabras *desparecían* los cerros, que era tanto el número dellas, que no permitían se viesse el suelo. Agora añade, que cabras y ovejas eran en cantidad tanta, que quando bevían *secavan* los rios."
>
> (Notas 1-3, cols. 302-305.)

El sentido, como puede verse, no es difícil. Después de la afirmación inicial, en la que el cíclope reconoce orgullosamente su condición de pastor, el giro adversativo subraya lo excepcional de sus inmensas riquezas:

> "Soy pastor, pero tan rico de ganado, que mis rebaños obstruyen el paso de los más amplios valles y cubren por completo las laderas y las cumbres de los cerros, que desaparecen ante los ojos. Y es tal el número de cabezas de ganado, que cuando descienden para abrevarse, secan el caudal de los ríos bebiendo sus aguas."

Por lo que respecta a la condición de pastor de Polifemo, ya en *La Ulyxea* de Homero, en la traducción magistral de Gonzalo Pérez (1553), aparece el cíclope Polifemo como un agreste pastor de inmensos rebaños que tienen su redil en la cueva rocosa:

> Allí vivía un varón de una estatura
> Muy fiera y espantosa, que entendía
> *Solo en apacentar muchos rebaños.*
>
> (Lib. IX, p. 309.)

En otro pasaje del mismo libro se alude a la riqueza de ganados del cíclope:

> Vimos acia el un cabo una gran cueva,
> Muy alta, de laureles rodeada,
> Muy cerca de la mar, *y echado en ella*
> *De cabras y de ovejas gran ganado.*
>
> (Lib. IX, p. 308-9.)

La condición de pastor de Polifemo es mencionada explícitamente en el Idilio VII de Teócrito, *Las Thalisias,* en donde se alude a

> *"aquel famoso pastor de las riberas del Anapos, el robusto Polifemo,* que lapidaba los navíos con montañas."
>
> (vs. 150-152.)

Por otra parte, en el Diálogo IX de Luciano se alude también a la

condición de pastor del cíclope, pues la ninfa Doris inicia el diálogo preguntando maliciosamente a Galatea:

> "Dicen, oh Galatea, que un apuesto galán, *el pastor ese de Sicilia*, está loco de amor por ti."
>
> (pág. 157.)

En lo que se refiere a la hiperbólica ponderación de sus cuantiosas riquezas en ganados y rebaños, el modelo de toda la antigüedad clásica y el verdadero iniciador del tema es Teócrito, en el Idilio XI, que lleva por título *El Cíclope,* en el cual Polifemo, después de enderezar a Galatea su apasionado madrigal amoroso, y de achacar su desvío a la grosera apariencia de su nariz chata y de su único ojo, inicia la enumeración de sus riquezas para tentar a la ninfa:

> "Esto no impide (afirma) que tal como soy, tenga en mis pastos un millar de ovejas que ordeño y de cuya leche obtengo la bebida más nutritiva."
>
> (vs. 34-35.)

En el pasaje gongorino que estamos estudiando, el tema procede de Ovidio, en el libro XIII de las *Metamorfosis:*

> Hoc pecus omne meum est; multae quoque uallibus errant
> Multas silua tegit, multae stabulantur in antris;
>
> (vs. 821-22.)

Que dice así en la traducción de Sánchez de Viana (Valladolid, 1589):

> Este rebaño todo es de mi marca,
> Y solo para ti si te contenta,
> Mas tengo en el corral, como en el arca,
> Y en las montañas mucho se apacienta,
> Y de otro tengo llena la comarca.
>
> (fol. 150.)

Y en la de Antonio Pérez Sigler (Burgos, 1609):

> todo es mio, Nereyda, este ganado
> y mucho por los valles va vagando,
> mucho tengo en las cuevas encerrado,
> mucho se va en las selvas ocultando.
>
> (fol. 348.

En la tradición poética renacentista sufre repetidas veces una contaminación con un pasaje virgiliano de la Egloga II, donde se enumeran las riquezas del pastor Corydon, a cuyo recuerdo se atiene Góngora en el primer verso de este pasaje. En efecto:

Despectus tibi sum, nec qui sim quaeris, Alexi;
Quam dives pecoris, nivei quam lactis abundans.
Mille meae Siculis errant in montibus agnae.

(II, vs. 20-21.)

Es evidente que el *tan rico de ganados* de Góngora no es más que una versión del *quam dives pecoris* de Virgilio.

Véase este pasaje, traducido por Juan del Enzina en su versión de la Egloga II de Virgilio:

Cuán rico soy de ganado
E abastado
De leche en todo tempero,
Mil borregas he de apero
Bien chapado,
E todas a tu mandado.

(p. 275, t. V.)

Y en la versión de Fray Luis de León:

Despréciasme arrogante, y no te curas
de mí, ni de saber quanto poseo
en queso y en ganado, las alturas
pazco con mil ovejas del Libeo
en el estío...

(p. 274, vs. 33-37.)

El tema aparece ya en *La Arcadia* de Sannazaro (Nápoles, 1504):

"Et acio che chi egli e occolto non ti sia, *mille pecore de biancha lana pascie per queste montagnie...*"

(p. 180, r. 247-9.)

En el siguiente pasaje del *Corinto* de Lorenzo de Médicis, cuyo primer verso ofrece una curiosa coincidencia con la fórmula gongorina *soy, mas tan rico de ganados,* procedente de la común fuente virgiliana:

S'io son ricco, tu'l sai; che ni ogni lato
sonar senti le valle del muggito
de'buoi, e delle pecore il belato.

El tema aparece también en Garcilaso, en la *Egloga I (Obras,* 1543):

¿No sabes que sin cuento
buscan en el estío
mis ovejas el frio
de la sierra de Cuenca, y el gobierno
del abrigado Estremo en el invierno?

(vs. 189-193.)

En el *Canto de Polifemo* de Cristóbal de Castillejo:

Todo este ganado es mio
Cuanto miras, si me escuchas.
Con otras ovejas muchas,
Que andan por lo baldío.
Por los valles
Yo te prometo que halles
Otras muchas no sé donde,
Que la selva las esconde.

En *El Pastor de Fílida* de Gálvez de Montalvo (Madrid, 1582):

¿no se sabe que paces las dehesas,
con mil ovejas gruessas abundosas
y mil cabras golosas y cien vacas?

(4.ª parte, p. 533 b.)

En el episodio del Orco de la *Primera parte de la Angélica* (Granada. 1586) de Barahona de Soto:

¿No has visto *la abundancia del ganado*
que un valle y otro cubre, y la ribera
la sierra, monte y selva, y el collado?
Pues todo es mío, y mas si mas cupiera.

(pág. 362.)

Y en este otro pasaje del mismo poema:

Y aunque en el monte fertil apascienta
Al son de una çampoña que traya
Colgada al cuello, innumerable cuenta
De cabras y de ovejas que tenia...

(Canto Segundo, fol. 29 v.)

Lo hace suyo también Gabriel Lobo Lasso de la Vega en el romance de *Polifemo* incluído en el *Manojuelo de Romances* (Zaragoza, 1600):

Mil rebaños posseo
de menudo ganado,
de gruesas vacas número sin cuento,
y cuanto de aquí oteo
todo está a tu mandado.

(135, p. 377.)

Bernardo de Balbuena, en *Siglo de Oro en las Selvas de Erífile* (Madrid, 1608):

Bien sabes que revuelvo en el ejido
Mil ovejas mas blancas que la nieve
Siempre de leche y queso abastecido.

(Egloga II, p. 33-34.)

Y naturalmente en la *Fábula de Acis y Galatea* (Madrid, 1611), de don Luis Carrillo y Sotomayor, fuente evidente del pasaje gongorino. aparte del texto ovidiano y de Virgilio:

Dan sombra al Etna, más que el alto ceño
ya de soberbias rocas o encumbrados
tejos y lauros —tuyos dulce dueño,
si dellos ser gustases —*mis ganados;*
el campo esconden cuando en blando sueño
estan, de pacer hartos, desatados;
número y cuenta excede su grandeza,
que el contarlo lo tengo por pobreza.

(págs. 150-151.)

Es evidente que la idea de Carrillo de ponderar la infinidad de sus ganados, diciendo que dan sombra a las faldas del Etna y que

esconden los campos con sus rebaños, inspira la idea análoga de Góngora, no existente en ningún otro poeta, de los ganados que impiden. es decir, ocupan enteramente los más solitarios valles, y hacen desaparecer, esto es, ocultan los más altos cerros. Una confirmación evidente de que la inspiración gongorina se ha basado en estos versos nos la da el adjetivo *desatados,* que en Carrillo tiene una significación absolutamente distinta de la que Góngora, con su técnica de deformación semántica de un modelo dado, le otorga en los versos siguientes:

y los caudales seco de los rios;
no los que de su ubres *desatados...*

Caso cuya acepción, no consignada en el *Vocabulario* de Alemany, equivale a fluir o "manar" de las ubres del ganado para formar un río de leche, es decir, *derramados.*

La misma idea aparece también en *I Sospiri di Ergasto* de Marino:

Bench'io pastor non sia tanto sublime,
pur negletto il mio stato esser non deve.
Ho tante agnelle anch'io, che fan le cime
biancheggiar di Vesubio a par di neve.

(pág. 124.)

Como puede verse, la idea es la misma, y no tendría nada de extraño que la hipérbole de Marino en *I Sospiri di Ergasto,* poema que Carrillo y Góngora podían conocer perfectamente, pues antes de ser incluído entre los idilios mitológicos y pastorales de *La Sampogna* (París, 1620) se había publicado en la antología titulada *Corona di Apollo,* recopilada por P. A. Gentile e impresa en Venecia en 1605, fuese la fuente común de ambos poetas, sin excluir por ello el evidente influjo de Carrillo sobre Góngora.

En cuanto al uso del cultismo *impedir* en la acepción latina de *impidere,* "embarazar", "obstruir", "poner obstáculos", o como explica Alemany en su *Vocabulario,* "llenar un espacio de manera que casi no se pueda andar por él", es típicamente gongorino, y no hemos logrado hallar precedente alguno de este empleo en los autores consultados. En la acepción de "obstruir", que aún se conserva en expresiones

tan corrientes como "impedir el paso", aparece en la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569):

Que a los de fuera *impide* y embaraza
la entrada y combatir...

(I, 5 b.)

En el sentido de "embarazar", "estorbar", aparece en este otro pasaje del mismo poema de Ercilla:

Corre ligero aquí y allí mostrando
que poco aquella carga le *impedía.*

(II, p. 9 b.)

En el sentido, muy corriente en la lengua poética de Góngora, de "cargarse uno, o tomar una cosa que le embarace o estorbe el moverse" (Alemany), aparece igualmente en este otro pasaje de *La Araucana,* que seguramente tuvo en cuenta el gran poeta cordobés al hacer suyo el uso de esta peculiar acepción:

Que de pajas, de plumas y ramillos
van y vienen los picos *impedidos.*

(XVI, p. 63.)

Véase, en efecto, el siguiente pasaje de la *Soledad Primera,* en el que este cultismo de acepción aparece con un sentido idéntico:

Quien de graves
piedras las duras manos *impedido.*

(vs. 991-2.)

En la acepción de "llenar", de este pasaje del *Polifemo* que estamos estudiando, aparece también en la *Soledad Segunda:*

Pobre choza, de redes *impedida.*

(v. 672.)

2. y los caudales seco de los ríos.— La idea de que la abundancia y riqueza de ganados llega hasta el punto de agotar el caudal de los ríos a los que acuden

a abrevarse para saciar su sed es un tópico muy corriente en la poesía renacentista, que habían utilizado ya otros poetas antes que Góngora. Una ponderación de este tipo aparece, por ejemplo, en el siguiente pasaje del *Pastor de Fílida* de Gálvez de Montalvo (Madrid, 1582):

¿No se sabe que aplacas los estíos
y refrenas los ríos con tu apero...?

(4.ª parte, p. 533 b.)

El mismo sentido posee el siguiente pasaje de Garcilaso, en la *Elegía I,* donde alude también al llanto que derrama el viejo Tormes al igual que Góngora en el verso siguiente:

El viejo Tormes con el blanco coro
de sus hermosas ninfas *seca el río,*
y humedece la tierra con su lloro.

(vs. 142-4.)

Sin embargo, la fuente más probable de la desmesurada hipérbole gongorina parece ser el siguiente pasaje de la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* de Valdivielso (Toledo, 1607):

Dé yerba y flores una y otra vega
a los *ganados,* que en colmado exceso
las dehesas talen *y los ríos agoten.*

(V, p. 157 a.)

Como puede verse, la idea es exactamente la misma y existe una absoluta identidad de conceptos entre la hipérbole de Valdivielso, quien imagina que el colmado exceso de *ganados pueda agotar los ríos,* y la de Góngora, quien afirma que la riqueza de *ganados* de Polifemo *seca los caudales de los ríos.*

3. no los que de sus ubres desatados
o derivados de los ojos míos,
leche corren y lágrimas.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

> "Hermosíssimo afecto, donde el Poeta descrive la abundancia de leche de su ganado, y el contínuo llanto suyo, causado de su pasión amorosa. Dize, pues, que aunque la multitud de sus vacas seca los caudales de los rios, beviendo sus ondas, no seca los ríos, que desatados de las ubres de las propias vacas, corren leche, ni los que derivados de los ojos de Polifemo corren lágrimas. Alguno culpará a Don Luis, porque dize los ojos, aviendo referido, que tenía solamente uno en la frente, pero será injusta objeción, porque los Poetas antiguos explicavan la grandeza de su afecto, poniendo el plural, por el singular."
>
> (fol. 400 v.)

Salcedo Coronel alude aquí, sin citarlo, a don Juan de Jáuregui, quien, en el *Antídoto,* había puesto a este pasaje la siguiente y maliciosa objeción:

> "El otro es cuando el mismo Polifemo habla en esta forma:
>
> No los que de sus ubres desatados,
> O derivados de los ojos mios.
>
> Este gigante, como Vmd. mismo dice y todos saben, no tenía más de un ojo en la cara, de donde el pío lector colegirá cuál otro ojo se le pudo aquí dar por compañero."
>
> (pág. 177.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe a propósito de este pasaje:

> "Lo que D. L. da a entender, es, que eran mayores los ríos de leche de sus ganados, que los del agua, pues aquellos se secavan, y estos no: y menos los ríos de lágrimas que derramava Polifemo de amor: imitó D. L. a Garci-Lasso ecl. 2

Creció de tal manera el dolor mio,
Y de mi loco error el desconsuelo,
Que hizo de mis lágrimas un río.

Fué frecuente en los Antiguos para encarecer lo que lloravan, comparar las lágrimas a los rios... Todo el vulgo de los Críticos de España (por la mayor parte legos) juzga que ha menester D. L. a *Delio nadador* para que defienda la locución de *ojos míos,* pareciéndoles que aviendo dicho en la *estanc. 7. De un ojo ilustra el orbe de su frente,* que fué desdezirse y desatenderse. Yo no sólo le defiendo, pero le alabo. Los Antiguos usaron con frequencia el poner un número por otro, el plural por el singular."

(Nota 4, cols. 305-306.)

Inicialmente esta imagen de los dos ríos de leche y de lágrimas le ha sido sugerida por los siguientes versos de Ovidio, en las *Metamorfosis:*

Flumina iam lactis, iam flumina *nectaris* ibant
Flauaque de uiridi stillabant ilice mella.

(1, vs. 111-112.)

Que fueron traducidos en la siguiente forma en la versión clásica de Pedro Sánchez de Viana (Valladolid, 1589):

De *néctar* y de leche río divino
aquí y allí corría, destilaba
la roja y dulce miel de encina o pino.

(Lib. I, p. 15.)

Confirma mi hipótesis el hecho de que la siguiente octava gongorina se inicia con la descripción de las colmenas del cíclope, preñadas de miel, idea sugerida por el segundo verso ovidiano citado:

Sudando *néctar,* lambicando olores...

Por lo demás, la alusión a las ovejas y a la leche que producen es un tópico pastoril que arranca de los idilios de Teócrito. Salcedo Coro-

nel menciona ya, en su versión latina, el pasaje del Idilio de Teócrito en que habla Polifemo:

Ego tamen, quamquam talis sim, oves mille pasco,
Et ex his optimum mulgens lac bibo.

(fol. 401.)

El tema pasa a las *Bucólicas* de Virgilio, y lo encontramos en la Egloga II:

Quam dives pecoris, nivei quam lactis abundans.
Mille meae errant in montibus agnae;
Lac mihi non aestate novum, non frigore, defit.

(vs. 20-22.)

Que tradujo Juan del Enzina en su versión de la Egloga II:

Cuan rico soy de ganado
E abastado
De leche en todo tempero.

(t. V, p. 275.)

Y que dice así en la versión de Fray Luis de León:

ni de saber quanto poseo
en queso y en ganado, las alturas
pazco con mil ovejas del Libeo,
en el estío, en las heladas duras
de fresca leche falto no me veo.

(vs. 34-38, p. 274.)

Es un tópico insistente de la poesía bucólica y de la novela pastoril renacentista. En *La Arcadia* de Sannazaro (Nápoles, 1504):

"... ne di state ne di inverno may li manca nuovo lacte."

(p. 180, r. 249-50.)

En el *Corinto* de Lorenzo de Médicis:

Latte ho fresco ad ognor, e nel fiorito
prato fragole colte, belle e rosse.

(vs. 142-3, p. 311.)

Garcilaso, en la *Egloga I (Obras,* 1543):

Siempre de nueva leche en el verano
y en el invierno abundo; en mi majada
la manteca y el queso está sobrado.

(vs. 169-171.)

Gabriel Lasso de la Vega, en el romance de Polifemo, incluído en el *Manojuelo de Romances* (Zaragoza, 1600):

y en la calor Estía
la leche blanca y pura
en mis urnas reposa,
y de cuajada hermosa
hay, y de añejo queso siempre hartura?

(135, p. 377.)

En el *Siglo de oro en las Selvas de Erífile* de Balbuena (Madrid, 1608):

Leche fresca me sobra todo el año,
Ni á mi el verano me acrecienta el queso,
Ni me hace el invierno ningún daño.

(Egloga II, p. 34.)

4. **o derivados de los ojos míos.**— Para contribuir a la definitiva fijación del texto del *Polifemo* gongorino, quiero advertir, a propósito de este verso, que la lección *derribados* que aparece en la excelente edición de J. e I. Millé Giménez, no explicada ni justificada en las notas con el menor comentario, es inadmisible y errónea, y seguramente ha de ser fruto de una errata de imprenta que escapó por inadvertencia a los cultos gongoristas al preparar el texto de la primera edición de las *Obras completas* de Góngora a que me refiero. En efecto, no sólo coinciden en la lección *derivados* la edición de Hozes y Córdoba, el texto de Pellicer en las *Lecciones Solemnes,* el de Salcedo Coronel en el *Polifemo comentado*

y el del Manuscrito Chacón, sino que esta coincidencia unánime está reforzada por el testimonio de Jáuregui, quien transcribió este verso en el *Antídoto* y en la misma forma que los demás editores y comentaristas, adoptada también modernamente por Alfonso Reyes en su edición del *Polifemo* (Madrid, 1923):

multa gemens, largoque umectat flumine voltum.

(Lib. I, 464-5.)

En cuanto a la alusión hiperbólica a los ríos de lágrimas, es preciso tener en cuenta que el tema aparece ya en *La Eneida* de Virgilio:

Sic ait atque animum pictura pascit inani

Que dice así en la versión castellana de Gregorio Hernández de Velasco (Amberes, 1557), muy libre en este pasaje:

Así dice i el ánimo recrea
Con los dibujos, i pintura vana:
Gimiendo tiernamente, *i larga vena*
De lágrimas vertiendo por el rostro.

(Lib. I, p. 33-34, t. I.)

Góngora, sin embargo, pudo inspirarse más bien en el siguiente pasaje de la traducción de *La Eneida* de Gregorio Hernández de Velasco, que tradujo estos dos versos del episodio de Atlante:

tum flumina mento
praecipitant senis...

(Lib. IV, vs. 250-51.)

En la siguiente forma:

De las quijadas del valiente viejo
Caudales, *i anchos rios se derivan.*

(Libro quarto, p. 165.)

La inclusión del cultismo *derivar* en este pasaje puede proceder también de una reminiscencia del Tasso en la *Gerusalemme liberata* (Parma, 1581):

Come in torrenti da l'alpestri cime
Soglion giú *derivar* le nevi sciolte.

(XX, 13.)

En lengua castellana, con posterioridad al texto ya citado de Gregorio Hernández de Velasco, a mi entender precedente decisivo del pasaje gongorino que estamos estudiando, el cultismo *derivar* aparece también en *La Austríada* del jurado cordobés Juan Rufo (Madrid, 1584), tan leída por Góngora:

Mira que esa hermosa y tierna rama
del gran tronco de Carlos se *deriva.*

(V, p. 26 b.)

Góngora lo empleó por vez primera en el romance *Dejad los libros ahora,* escrito en 1590:

y los ojos más compuestos...
entre cuyos bellos rayos
se *deriva* la nariz.

(32, p. 84.)

En cuanto al tema de los ríos de lágrimas, es un tópico muy corriente en la poesía renacentista. Aparece ya en el siguiente pasaje del *Canzoniere* de Petrarca:

O occhi miei, *occhi non già, ma fonti.*

(I, CX, v. 4.)

En el Cántico a la muerte de don Iñigo de Avalos de las *Rime* del Chariteo:

Vengan Eufrate & Nilo a la mia fronte,
Venga il re de li fiumi, & tutti insieme
Faccian de gli occhi miei perenne fonte.

(p. 341, vs. 37-39.)

Aparece innumerables veces en el *Orlando furioso* de Ariosto, que describe en los siguientes términos el llanto de Sacripante:

> Sospirando piangea, tal ch'*un ruscello*
> *Parean le guancie,* e'l petto un Mongibello.
>
> (I, 40.)

> Mentre costui cosí s'affligge e duole,
> E fa degli occhi suoi tepida fonte.
>
> (I, 48.)

En la misma forma describe el llanto de Doralice:

> *Il pianto, come un rivo* che succede
> Di viva vena, nel bel sen cadea.
>
> (XIV, 50.)

La misma imagen aparece en la descripción del llanto de Medoro:

> E tutto'l viso gli bagnò d'amaro
> Pianto *(che n'avea un rio sotto ogni ciglio).*
>
> (XVIII, 186.)

En los mismos términos describe el llanto de Bradamante:

> Ed alla donna, a cui dagli occhi cade
> *Un rio di pianto,* dice: Or che s'aspetta?
>
> (XXII, 44.)

La misma hipérbole aparece en la descripción de las lágrimas de Orlando al conocer los amores de Angélica y Medoro:

> Giu dagli occhi rigando per le gote
> Sparge *un fiume di lacrime* sul petto:
>
> (XXIII, 122.)

Y una vez más en la pintura del llanto de Bradamante:

> Che ti diletti, anzi ti pasci e vivi
> Di trar dagli occhi *lacrimosi rivi!*
>
> (XXXII, 20.)

En la poesía castellana, el tema se inicia en la Egloga II de Garcilaso, en el pasaje ya citado por Pellicer:

Creció de tal manera el dolor mío,
y de mi loco error el desconsuelo,
que hice de mis lágrimas un rio.

En la Oda XXVI de Fray Luis de León, en una de las estrofas no traducidas de Horacio:

o tus duras profías,
que convierten en rios
los siempre lagrimosos ojos mios.

(vs. 28-30.)

Fernando de Herrera, en la Canción III del libro III de sus *Versos* (Sevilla, 1619):

aunque robaron los despojos
de mi gloria el dolor *i el grave llanto*
qu'acrecentó las ondas a este rio.

(vs. 4-6.)

En la Canción 3 del *Cancionero* de López Maldonado (Madrid, 1586):

como yo é hecho a tantos males mios
tiniendo a gran ventura
ser mis ojos de llanto amargos rios.

(fol. 67.)

En *El Monserrate* (Madrid, 1588) de Virués:

No os espanteis *si destos ojos hago*
Rios, pues las ofensas que a Dios hice
Hacen en l'alma de amargura un lago.

(I, p. 506 a.)

En la *Vida y muerte del Patriarca San Joseph* (Toledo, 1607), de Valdivielso:

Alzad los ojos con que ven los míos,
gocen alegres de su luz serena,
si no quereis que *vueltos en dos ríos,*
lloren dos veces la pasada pena.

(XI, p. 181 a.)

5. que iguales
en número a mis bienes son mis males. —Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe a propósito de este pasaje:

> "Que los males que padezco por tu causa son yguales en número a los bienes que posseo, quiso dezir, que no era menos copioso el rio, que desatado de las ubres de su ganado corría, que el que se derivava de sus ojos, llorando."
>
> (fol. 401 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

> "Para encarecer los tormentos que padecía por Galatea, los iguala a sus riquezas: hipérbole con que publica ambas cosas."
>
> (Nota 6, col. 309.)

En las *Metamorfosis* de Ovidio, Polifemo dice a la ninfa que no podría decirle el número de cabezas de ganado que posee, pues es cosa de pobres contar el ganado:

> Nec, si forte roges, possim tibi dicere, quot sint;
> Peuperis est *numerare* pecus.
>
> (Lib. XIII, 823-24.)

En las *Transformaciones* de Ovidio traducidas por Sánchez de Viana (Valladolid, 1589), aparece ya la sustitución del verbo *numerare,* "contar", por el cultismo *número* que Góngora utiliza en este pasaje:

> Si preguntas quanto es, no tiene cuenta,
> De pobre, de mendigo y apocado,
> Es reduzir a *número* el ganado.
>
> (Libro Trezeno, fol. 150.)

Lo mismo ocurre en la versión de los *Metamorphoseos* de Ovidio, de Pérez Sigler (Burgos, 1609):

y si me preguntasses Nympha mia
el *numero* dezillo no sabria.
Es de persona vil, pobre y mendiga
el ganado contar como otras cosas.

(Libro décimotercio, fol. 348.)

Es muy probable, sin embargo, que en estos versos gongorinos se haya escapado una reminiscencia del siguiente pasaje de la versión de Sánchez de Viana a unos versos del mismo libro XIII de las *Metamorfosis,* en que el cíclope asegura a Galatea que tiene tanta fuerza como corresponde a la grandeza de su cuerpo:

Sentiet esse mihi tanto pro corpore vires.

(Lib. XIII, 864.)

El Doctor Antonio Pérez Sigler lo tradujo muy escuetamente en un solo verso:

que ser mi fuerça igual al cuerpo crea.

(Libro décimotercio, fol. 349 v.)

Pero Sánchez de Viana lo hizo en los dos versos siguientes, de sospechosa semejanza con los de Góngora:

Si yo le cojo aprendera en sus males
Que *mis fuerças, y cuerpo son iguales.*

(Libro trezeno, fol. 150 v.)

La idea, inicialmente, procede de un pasaje de la *Eneida* de Virgilio:

... aut possit lacrimis aequare labores?

(Lib II, v. 362.)

Que dice así en la versión de Hernández de Velasco:

O con el llanto al estrago igualaría?

(Lib. II, p. 77, t. I.)

Directamente imitado de Virgilio aparece con gran frecuencia en la poesía renacentista. Así, el Chariteo, en el Cántico a la muerte de Don Iñigo de Avalos:

> D'Oceano l'onde prime & le postreme
> Giamai non bastaranno *a fare eguali*
> *Le lagrime al dolor, che'l cor mi preme.*
>
> (p. 341, vs. 40-42.)

Y en el Soneto CXXII de las *Rime* del mismo:

> Ma donde puo venire un tanto humore
> A gli occhi miei, che possa pienamente
> *Le lagrime agguagliare al gran dolore?*
>
> (p. 138, vs. 12-14.)

OCTAVA L

Sudando néctar, lambicando olores,
senos que ignora aún la golosa cabra,
corchos me guardan, más que abeja flores
liba inquïeta, ingenïosa labra;
troncos me ofrecen árboles mayores,
cuyos enjambres, o el abril los abra
o los desate el mayo, ámbar destilan,
y en ruecas de oro rayos del Sol hilan.

(vs. 393-400.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"Prosigue el Gigante la relacion de sus riquezas en las colmenas, ya que propuso la abundancia de sus ganados, diziendo que son mas los corchos que le guarda lo oculto de los montes, que las flores que liban las abejas para labrar la miel; sin muchos otros que de suyo le ofrecen los arboles" (col. 309).

NOTAS

1. **Sudando néctar, lambicando olores,**
senos que ignora aún la golosa cabra,
corchos me guardan, más que abeja flores
liba, inquieta ingeniosa labra.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

"Sudando néctar, y destilando olores. Aviendo referido el Cyclope la abundancia de sus ganados, y el provecho, propone agora la riqueza de sus colmenas, y la multitud dellas, dixo sudando, por imitar a Virgilio Eglog. 4.

Et durae quercus sudabunt roscida mella.
[Egl. IV, 30.]

... Más corchos guardan para mí los senos, aun ignorados de la golosa cabra, que flores gusta inquietamente la aveja, y labra ingeniosa. Néctar llama el Poeta a la miel, imitando, como diximos a Virgilio en el lib. 4 de sus Georg. donde el mismo autor la llama fragante, de quien lo tomó don Luis, quando dize, distilando olores.

—*Redolentque Tymo fragantia mella.*
[Lib. IV, 169.]

Senos llama nuestro Poeta los que los antiguos llamaron *Cellas*. Virgil. en el lib. citado.
[Lib. IV, 164.]

—*Et dulci distendunt nectare Cellas.*
[Lib. IV, 164.]

Y Valerio Flaco en el lib. I. Argonaut.

—*Dum plenas nectare Cellas*
Pandit.

El seno de lo hueco que haze la vestidura, y también significa el pecho... Aqui por translación vale la concavidad de los panales donde cada aveja labra la miel, dize, que estos aun los ignora la

golosa cabra, dando a entender el sitio donde tenía las colmenas, que estava según el precepto de Virgilio en el 4 de los Geor. reparado, y seguro deste animal.

—Neque oues, haedique petulci
Floribus insultent aut errans bucula campo.

[Lib. IV, 10-11.]

Labrar las flores dixo, porque dellas cría la aveja la miel, y labrar vale lo mismo que obrar; y assí dezimos labrar al criar la seda. La aveja que se dixo assí, *quasi apexa,* del nombre Latino *apes,* es un animalico de los insectos que buela, y cogiendo el rocio de una y otra flor, nos cría un licor tan dulce, como es la miel labrada dentro de los panales artificiosos de la cera."

(fol. 401 v.-402.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"*Sudando néctar, lambicando olores.* Los corchos sudan la miel, y distilan las flores... *Senos (que ignora aun la golosa cabra) corchos me guardan.* Da a entender que tenía colmenas donde aun la cabra no llegava... *Más que abeja flores liba inquieta.* Más colmenas tenía Polifemo escondidas aun a la golosina de la cabra, que flores *liba* la abeja. *Libar* es... gustar solamente la flor."

(Notas 1-3, cols. 309-310.)

La descripción de la labor de las abejas libando las flores, fabricando sus panales y destilando la miel es un tema típicamente virgiliano que se transmite posteriormente a la poesía renacentista.

Aparece ya en la *Eneida* de Virgilio:

Qualis apes aestate noua per florea rura.
exercet sub sole labor, cum gentis adultos
educunt fetus, aut cum liquentia mella
stipant et dulci distendunt nectare cellas,
aut onera accipiunt uenientum, aut agmine facto
ignauom fucos pecus a praesepibus arcent;
feruet opus redolentque thymo fragantia mella.

(Lib. I, vs. 430-36.)

Que aparece en los siguientes términos en la traducción de Gregorio Hernández de Velasco (Amberes, 1557):

Qual suelen las solícitas Abejas
Egercitarse al Sol en sus labores
Al nuevo Abril por los floridos campos,
En la sazón que sacan sus enjambres
De la colmena escura a Cielo abierto;
O quando la miel líquida fabrican
Hinchendo del licor dulce, i sabroso
En el panal los ordenados vasos:
O quando passan a los propios hombros
Las cargas de las otras, que cansadas
Del largo trecho llegan a la losa.
O en esquadrón furioso juntas todas,
Hazen salir de los albergos dulces
Los zánganos, ganado sin provecho.
Hierve el negocio, i anda la obra a priessa,
Huele la miel al material tomillo.

(Lib. primero, p. 31.)

En las *Geórgicas* de Virgilio, donde éste reproduce casi textualmente el pasaje de la *Eneida:*

Namque aliae victu invigilant et foedere pacto
exercentur agris; pars intra saepta domorum
narcissi lacrimam et lentum de cortice gluten
prima favis ponunt fundamina, deinde tenaces
suspendunt ceras; aliae spem gentis adultos
educunt fetus; aliae purissima mella
stipant et liquido distendunt nectare cellas.
Sunt, quibus ad portas cecidit custodia sorti,
inque vicem speculantur aquas et nubila caeli,
aut onera accipiunt venientum, aut agmine facto
ignavom fucos pecus a praesepibus arcent.
Fervet opus, redolentque thymo fragantia mella.

(Lib. IV, vs. 158-169.)

Que dice así en la versión en prosa de Diego López (Valladolid, 1601):

"las unas con cuydado buscan el mantenimiento, y se exercitan en los campos repartidos los oficios, otras dentro de las cercas de sus casas ponen la lágrima del narciso, y la líquida liga de la corteza del árbol, primeros cimientos de los panales, luego cuelgan las pe-

gajosas ceras: otras sacan las crias esperança de la casta: otras espesan las puras mieles, y hinchen las celdas de la líquida miel. Ay otras a las quales la guarda de la puerta cayó por suerte, y por suerte atalayan las lluvias, y los nublados del ayre, o reciben las cargas de las que vienen, o hecho un esquadrón echan de las colmenas los çanganos, ganado sin provecho. Anda caliente la obra, y las olorosas mieles huelen con el tomillo."

(*Geórgica Quarta de Virgilio*, p. 98 a.)

El mismo tema aparece en *De Bello Punico* de Silio Itálico:

Aut, ubi Cecropius formidine nubis aquosae
Sparsa super flores examina tollit Hymettos,
Ad dulces ceras, et odori corticis antra
Mellis apes gravidae properant, densoque volatu
Raucum connexae glomerant ad limina murmur.

(Lib. II, vs. 206-210.)

Son muy corrientes en la poesía renacentista las descripciones minuciosas de la industriosa construcción de los panales y de la vida de las abejas, así como las alusiones a la elaboración de la miel. El tema aparece ya en el *Corinto* de Lorenzo de Médicis:

nutrisco d'ape molte e molte milia,
né crederesti al mondo piú ne fosse;
che fanno un mel si dolce, ch'assimilia
l'ambrosia ch'alcun dice pascer Giove;
né sol vince le canne di Sicilia.

(I, p. 311.)

En *La Araucana* de Ercilla (1569):

No en colmenas de abejas la frecuencia,
Priesa y solicitud cuando fabrican
En el panal la miel con providencia,
Que a los hombres jamás lo comunican:
Ni aquel salir, entrar y diligencia
Con que las tiernas flores melifican...

(VII, p. 30 a.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

No están mas enjambradas ni más llenas
En el fértil abril de año abundoso
Las dulces y fructíferas colmenas
Labrándose el licor almo y precioso.

(XXII, p. 124 b.)

En el *Manojuelo de Romances* de Lasso de la Vega (Zaragoza, 1600):

¿No sabes mi majada
abunda de colmenas,
y que poseo monte y serranía?

(p. 377, Romance, 135.)

En la *Fábula del Genil* de Pedro Espinosa (Valladolid, 1605):

Como cuando en solícitos tropeles
por mayor majestad de sus castillos
ricos de olor, vestidos de doseles,
entre selvajes cercas de tomillos,
guardando rubias perezosas mieles
en urnas de panales amarillos
se oyeron las abejas en escuadra...

(pág. 31.)

En el *Siglo de Oro* de Bernardo de Balbuena (Madrid, 1608):

Busca en las selvas entre flores finas
el cuidadoso enjambre, edificado
en secos troncos sus sabrosas minas.

(Egl. III, p. 73.)

Véase además el siguiente pasaje de la *Jerusalén Conquistada* (Madrid, 1609) de Lope de Vega:

no deja mas solícito y ligero
la arquitectura de los dulces vasos
ejército de abejas, cuando el oso
astuto abraza el corcho artificioso.

(Lib. I, p. 31.)

En *La Cristiada* de Fray Diego de Hojeda (Sevilla, 1611):

O cual dulces abejas ocupadas
en despuntar melífluas bellas flores,
del villano sagaz alborotadas
el ronco son de agrestes atambores
se parten a su rey medio cargadas,
dejando al fresco prado sus olores,
y presurosas van a las colmenas
mas de cuidado que de flores llenas.

(XII, p. 497.)

En el *Phocílides Traducido* de Quevedo, versión realizada en 1609, pero no publicada hasta 1635, junto con la traducción de Epicteto:

Tambien trabaja la ingeniosa abeja
(jornalero pequeño y elegante)
en las concavidades de las piedras,
o en los huecos de troncos y de cañas,
o en colmenas cerradas fabricando
casas dulces de cera y de mil flores.

(pág. 646 a.)

Una de las más suntuosas versiones del tema es la de Giambattista Marino, en el idilio *I sospiri di Ergasto,* según Benedetto Croce, publicado ya en 1605, en la antología la *Corona di Apollo* (Venezia, 1605), e incluído posteriormente en la edición de las *Egloghe boscherecce* (Napoli, 1620), y en la edición milanesa de *La Sampogna* que poseo (Milano, 1620). Es, pues, posible que Góngora conociese este idilio de Marino que parece haber influído en él, según se desprende de la lectura del siguiente pasaje:

E quante, allor ch'entro gli *alberghi cari,*
sazie di violette e di ligustri,
machinavan le *fabriche soavi*
l'api, degli orti architettrici industri,
io, rapiti e recati i biondi favi
da *l'ingegnose* lor case palustri,
volsi inferir...

(pág. 118.)

Es evidente que Góngora sentía una especial complacencia por este pasaje de Marino, pues del mismo aparecen rastros en la versión que de este tema intercala en las *Soledades:*

> *Tantos* de *breve fábrica* aunque ruda
> *albergues vuestros las abejas moren*
> y primaveras tantas os desfloren
> que —cual la Arabia madre ve de Aromas
> sacros troncos sudar fragantes gomas—.
>
> (Sol. I, vs. 926-30.)

Nótese la coincidencia de la construcción estilística del primer verso de Marino y del de Góngora en su arranque inicial: *E quante* = *tantos,* así como el paralelismo de las alusiones a las *fabriche soavi* y a la *breve fábrica* de los *alberghi cari* y de los *albergues vuestros* en que moran las abejas. En el pasaje del *Polifemo* que estamos estudiando creo que existen también algunas reminiscencias de los versos de Marino, concretamente en el verso *liba inquieta, ingeniosa labra,* probablemente inspirado en la alusión del poeta napolitano a las abejas *sazie di violette e di ligustri* y en el epíteto *ingegnose* aplicado por éste a sus panales.

2. sudando néctar.—En cuanto a la expresión *sudando néctar,* ya en el primer verso de la octava señalaba Pellicer una reminiscencia virgiliana, a la que hay que añadir otras de mayor importancia. Nota ya Salcedo que "dijo sudando por imitar a Virgilio":

> *Et durae quercus sudabunt roscida mella.*
>
> (Egl. IV, 30.)

La expresión fué conservada por Juan del Enzina en su versión de la Egloga IV de Virgilio:

> Las çarças y espinas, las uvas colgando
> De grandes razimos muy mucho cargadas,
> Maduras e dulces no siendo labradas,
> Los robles muy duros, *las mieles sudando.*
>
> (t. V, p. 285.)

Y por Fray Luis de León en su versión de la Egloga IV:

Los robles en las selvas apartadas
miel dulce manarán, mas todavía
habrá del mal antiguo sus pisadas.

(Egl. IV, p. 294, vs. 55-57, t. I.)

Pellicer, por su parte, observa también la reminiscencia virgiliana y aporta una nueva fuente en este verso de la Egloga VIII:

Pinguia corticibus sudent electra myricae.

(v. 54.)

Que dice así en la versión de Juan del Enzina:

Y el olmo lleve narciso,
Suden ambar los escobos,
Echen los robles mançanas.

(p. 303 a, t. V.)

Y que fué omitido en la traducción de Fray Luis de León. Es curioso consignar, sin embargo, que este mismo verso virgiliano fué imitado por Góngora en el soneto *Al Conde de Villamediana, de su "Phaetón"*, escrito en 1617:

Suda electro en los números que llora

(316, p. 260.)

Con anterioridad a Góngora, Lope de Vega había ya utilizado el cultismo *sudar* en el sentido de destilar en sus *Rimas* (Madrid, 1602):

El bálsamo de Líbano cogido,
la mirra que sudó con los dolores
de Adonis bello el arbol atrevido.

(Egl. I, p. 86.)

Por lo que respecta a la imitación por parte de Góngora del citado verso de la Egloga IV de Virgilio, es preciso tener en cuenta que ya

en las *Flores* de Espinosa aparece en una Egloga de Juan de Morales, traducido con casi absoluta literalidad (Valladolid, 1605):

Corriera el rio en leche convertido,
Y de la dura encina miel sudara.

(pág. 12.)

El recuerdo del verso virgiliano aparece en un soneto del Licenciado Rodrigo de Miranda publicado al frente de las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa (Valladolid, 1605):

Mientras con bien nacido alegre espanto
Sudaba miel dorada el olmo espeso.

(pág. 2.)

Aparece también en un soneto de don Hipólito de Narváez publicado en las mismas *Flores* de Espinosa:

Sudaron rubias mieles las encinas
Y blanca leche las azules sierras.

(pág. 18 b.)

Rarísimo es, en cambio, el uso del cultismo *libar,* que no figura siquiera en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611) y que según Dámaso Alonso aparece registrado por vez primera en el *Vocabularium* de Minshew (Londres, 1617) y posteriormente en el *Dictionary* de Percival (Londres, 1623). Censurado por Jáuregui en el *Antídoto contra las Soledades,* Góngora lo había usado ya en unas décimas escritas en 1603:

abeja más diligente
liba el rocío luciente.

(118, p. 328.)

Pese a su introducción anterior a la redacción del *Polifemo* y las *Soledades,* dicho cultismo fué objeto de repetidas burlas y censuras por parte de Lope, Quevedo y Vélez de Guevara, registradas por Dámaso Alonso en su *Lista de censuras anticultistas* tantas veces citada,

y como consecuencia de dicha actitud penetró muy tardíamente en el lenguaje literario corriente, hasta el punto de que no nos ha sido posible encontrar testimonio alguno de su empleo antes de Góngora. Por el contrario, era de uso corriente en la poesía italiana desde principios del siglo XVI. Véase, por ejemplo, el siguiente pasaje de la Canción VIII del Chariteo, en las *Rime* (Nápoles, 1506), donde habla del libar de las abejas:

L'ape soavemente il dolci humore,
Lagrima di Narciso, *liba* & beve.

(p. 92, vs. 4-5.)

En cuanto a la expresión "labrar miel", en el sentido de "elaborar", "producir", aparece ya en Francisco de Medrano, en la Oda XXI, *A Juan Antonio del Alcázar, por la templanza:*

Y aunque ni las abejas calabresas
Me labran miel...

(pág. 353 b.)

Y se encuentra nuevamente en José de Valdivielso en la *Vida y muerte del Patriarca San Joseph* (Toledo, 1607):

Sale al campo, que en flores se mejora,
Para *labrar su dulce miel* la abeja.

(VII, p. 164 a.)

3. **ingeniosa.**— Según Dámaso Alonso en *La lengua poética de Góngora* (p. 57), el cultismo *ingenioso* aparece ya registrado en el *Vocabulario* de Nebrija (Salamanca, 1492), y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611). Nuestro gran erudito señala su aparición en el *Corvacho* y en el *Quijote* de Cervantes. Por nuestra parte podemos añadir que dicho cultismo no aparece ni una vez siquiera en las *Obras* de Boscán y Garcilaso (Barcelona, 1543), pero se encuentra ya en *La Diana* de Jorge de Montemayor (Valencia, 1559):

"como la necesidad sea tan *ingeniosa...*"

(Lib. I, p. 320 a.)

En la *Floresta de Varia Poesía* de Diego Ramírez Pagán (Valencia, 1562):

De Darnanio el pastor más *ingenioso.*

(tomo I, p. 77.)

En la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569):

Maestro de invenciones *ingeniosas.*

(I, p. 5 a.)

Que de grandes reparos *ingeniosos.*

(XI, p. 44 b.)

De la *ingeniosa* astucia y nuevo engaño.

(XII, p. 48 b.)

En la edición de *Algunas obras* de Fernando de Herrera (Sevilla, 1582:

la grande, *ingenïosa* madre nuestra.

(Can. VIII, v. 3808.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

En ser bienquisto y ser *ingenïoso.*

(XX, p. 106 a.)

En *La Arcadia* de Lope de Vega (Madrid, 1598):

"el *ingenioso* Benalcio..."

(Lib. II, p. 59.)

"y de *ingeniosa* naturaleza..."

(Lib. III, p. 133.)

4. **troncos me ofrecen árboles mayores.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

"Los árboles me ofrecen troncos mayores que las colmenas, quiso dezir que fuera de las colmenas que tenía, la ofrecían los

árboles sin beneficio alguno más capaces huecos donde se labrava el dulcíssimo licor. Hállanse muchas vezes enxambres de avejas en los troncos de los árboles, las quales sin ser ayudadas del cuydado de los hombres, labran la miel, y hazen sus reparos contra el ibierno."

(fol. 402 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"No solamente tenía colmenas beneficiadas por su cuidado pero enxambres que le ofrecían los árboles a su descuido."

(Nota 5, col. 310.)

5. **cuyos enjambres, o el abril los abra o los desate mayo, ámbar destilan.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

"Cuyos enxambres destilan ámbar, o abriéndoles el Abril la clausura que eligió su Providencia, temiendo los rigores del Ibierno, o desatándolos el Mayo, para que cada una de por sí guste las flores de que labra la miel. Enxambre es la junta de avejas, que pueblan una colmena, que muchas veces van assidas unas a otras, a modo de racimo, díxose del nombre Latino: *Examen...* Por esto dixo el Poeta, o los desate el Mayo, Abril, segundo mes del año, como quieren los antiguos, y según nosotros el quarto... San Isidoro en el 5. de sus *Etym.* c. 33. *Aprilis dicitur, quia hoc mense omnia aperiuntur in florem: quasi aperilis.* Ovidio. en el lib. 4. de los Fast. lo assegura... A esta opinión alude nuestro Poeta, quando dize, o el Abril los abra... En el Mayo están las flores más sazonadas: y assí dixo nuestro poeta, o las desate el Mayo, porque entonces libres ya de la prisión del yelo; comiençan las avejas su gustosa fatiga... El ámbar que refiere D. Luis, es una pasta de suavíssimo olor estimado sumamente: en Latín se dize *ambarum...*"

(fols. 402 v.-403.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"*Cuyos enxambres, o el Abril los abra.* Porque en este tiempo se abren las colmenas... *O los desate el Mayo.* O los desuna el

Mayo, para que apartadas unas de otras las abejas, liben las flores desatando aquella *Apum congregatio,* que dize Festo: lo qual executan en *Mayo,* mes donde los campos florecen, y en cuyas Calendas los Antiguos celebravan la solenidad de *Maiuma,* según Suidas: y en honor de la diosa *Maya... Ambar distilan.* La *miel,* a que por la suavidad olorosa de las flores llamá *ámbar* D. L. Es el *ámbar* una pasta fragante y preciosa que nace de la espuma de la ballena, o en ciertas bolsas de Selechito ciudad noble de la India."

(Notas 6-7, cols. 310-312.)

Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* señala ya la fuente clásica de este pasaje, procedente de los *Fastos* de Ovidio:

Nam, quia Ver aperit tunc omnia. densaque cedit
Frigoris asperitas, foeraque terra parit;
Aprilem memorant ab aperto tempore dictum.

(Lib. IV, 87-89.)

La primera alusión que aparece en la poesía española acerca de los dones de mayo y abril se encuentra en *La Arcadia* de Lope (Madrid, 1598):

De verdes mantos las cortezas cubre
el matizado *abril* de aquestas plantas;
de varias flores y de frutas tantas
mayo vistoso la sazón descubre.

(Lib. III, p. 155.)

Un juego de palabras parecido al de Góngora se encuentra en el siguiente pasaje de la *Grandeza Mejicana* del Obispo Balbuena (Méjico, 1604):

Al fin cuanto al sabor y gusto humano
Abril promete y mayo fructifica,
Goza en estos jardines su hortelano.

(Cap. V, p. 57.)

Y también en este otro pasaje del mismo libro:

Cuanto en un vario gusto se apetece
Y al regalo, sustento y golosina
Julio sazona y el Abril florece.

(Epílogo, p. 84.)

En la *Vida del Patriarca San Josef* de Valdivielso (Toledo, 1607):

Quitan al sol de los hermosos rayos
Con que hace abriles y produce mayos.

(XIV, p. 194 a.)

Y en estos otros pasajes del mismo poema, aludiendo a la Aurora:

Y más que nunca bella y fresca sale,
Las puertas del Oriente enriqueciendo.
Haciendo abriles, derramando mayos,
El resplandor de sus divinos rayos.

(V, p. 155 b.)

Saca sus huertos, parques y pensiles.
Sembrando mayos y esparciendo abriles,

(XV, p. 201 b.)

Posteriormente al *Polifemo* aparece en la *Soledad del Duque de Medinasidonia* de Pedro Espinosa:

Cuando abeja ignorare argumentosa,
(recien nacido Abril) la miel florida.

(pág. 126.)

Y en el *Paraíso cerrado para muchos* (Granada, 1652) de Soto de Rojas:

Las flores Nobles mas, las ricas junta,
Que en fe del vassallage,
Todas de alegre, y de festivo trage.
Al propuesto elegante, o la pregunta
De la acogida que se *haga al Mayo*
De sus colores, *por Abril* ensayo.

(Mansión Sétima, p. 412, vs. 29-34.)

6. destilan.—El cultismo *destilar*, evolución tardía de la forma latina *distilar*, usada por Góngora en sus primeras composiciones, no figura en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611) pero es corriente en la poesía española del siglo XVI. Aunque no apa-

rece en las *Obras* de Boscán y Garcilaso (Barcelona, 1543), se encuentra ya en *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor (Valencia, 1559):

"*destilan* siempre mis cansados ojos..."
(Lib. II, p. 65.)

"sobre el rostro de su cavallero *destilava*..."
(Lib. VII, p. 405.)

Aparece también en la *Sátira a una Alcahueta* de don Diego Hurtado de Mendoza, anterior a 1575:

Cielo gotas de sangre *destilando.*
(pág. 442.)

En un *Madrigal* de Miguel Sánchez de Lima publicado en su *Arte Poética en Romance Castellano* (Alcalá, 1580):

por los cansados ojos *destilando.*
(p. 77, v. 14.)

En la segunda parte de *La Araucana* de don Alonso de Ercilla (Madrid, 1578):

Beben la que de un árbol se *distila.*
(XXVII, p. 103 b.)

Y en la tercera parte del mismo poema (Madrid, 1589):

Que no *destile* sangre hilo a hilo.
(XXXII, p. 117 b.)

En *La Galatea* de Cervantes (Alcalá, 1585):

"hecho lágrimas se *destilasse*..."
(Lib. VI, p. 205, t. II.)

En el *Cancionero* de López Maldonado (Madrid, 1586):

distilando de amor ricos despojos.

(fol. 74.)

Y en *La Arcadia* de Lope de Vega (Madrid, 1598):

el alma se *destila* a vuestro fuego.

(Lib. II, p. 92.)

7. y en ruecas de oro rayos del Sol hilan.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe a propósito de este pasaje:

"Llama ruecas de oro a la cera de los panales, y a la miel rayos de oro, y en metáfora desto dize, que los enxambres destilan ambar, y en ruecas de oro hilan rayos del Sol, esto es, labran oficiosos en los panales la miel olorosa."

(fols. 403-403 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* observa lacónicamente:

"Clara está la metáfora, la *rueca de oro* la cera, los rayos del Sol la miel."

(Nota 8, col. 313.)

Diríase que Góngora aplicó a la miel que elaboran las abejas en sus alvéolos de cera el siguiente pasaje de *El Pastor de Fílida* de Gálvez de Montalvo (Madrid, 1582), en el que alude al hilo de la vida hilado por las Parcas:

y con tal diligencia luego busca
aquel copo que ofusca lo más dino...
de los rayos de Apolo está vestido...
Lachesis, con contento y regocijo,
sacó del escondrijo de Natura
aquella estambre pura, aquel tesoro,
ciñó *la rueca de oro,* de oro el huso...

(I Parte, p. 408 a.)

También Jerónimo de Contreras, en la *Selva de Aventuras,* alude a una rueca de oro:

> Tiraba con su boca el blando hilo
> De un algodón de Arabia que hilaba
> En *una rueca de oro* que llevaba
> haciendo de sus hilos un pabilo.
>
> (Lib. III, p. 486, soneto.)

Llamar hilos o hebras de oro a los rayos del sol es corriente en la poesía española de los siglos XVI y XVII. Véase este pasaje de Luis Martín en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa (Valladolid, 1605):

> Allí estoy esperando
> *Que el sol coja sus hebras de oro puro.*
>
> (pág. 7 b.)

Y este otro de *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

> *Ya el nuevo sol sus hebras de oro tiende*
> Y quita la tiniebla al aire puro.
>
> (XIV, p. 72 b.)

Véase el curioso y entusiasta comentario que Juan de Espinosa Medrano dedicó a este pasaje en su *Apologético en favor de D. Luis de Góngora* (Lima, 1662):

> "Trajimos el ejemplo de cuando se declara la oración de lo anteriormente dicho, para responder a Faria, que culpa de remotas las metáforas de Góngora, y exhibe la de: *En ruecas de oro rayos del Sol hilan.* Por decir *cera y miel.* Este verso es el último de una octava, en que aquel Gigantazo describe la afluencia de miel y panales, que le rinden sus colmenas, árboles, y cortezas diciendo así [transcribe la octava entera]:
>
> Sola esta Octava vale más, que todos los versos juntos de Faria, y cuantos puede hacer en toda su vida. Y lo mejor de ella es el último verso, que quedó claro, abierto, y patente con las frases que le precedieron. Habían primero los corchos y los senos sudando néctar, y habían destilado olores, precedieron las Abejas libando inquietas, y labrando ingeniosas las flores, ofrecieron antes los troncos enjambres, que desatados, o esparcidos a la amenidad del Mayo, o Abril destilaban ámbar, y concluye últimamente que en ruecas de oro rayos del Sol hilan. ¿Hemos de

pensar por ventura, que los enjambres tiraban oro de Milán, o hilaban (como suena) las guedejas rubicundas del Sol; o hemos de entender, que en las pellas de cera pálidas o doradas, devanaban las rubias hebras de la olorosa miel? Júzguelo Apolo. Remota es la metáfora. ¿Quien lo ha negado? pero parece que le oyó este término a Faria el Pinciano cuando dijo: *Así vemos en Virgilio metáforas altísimas y remotas, las cuales de este modo son entendidas del mundo todo.* Y esta y otras ¿cómo, y cuando se dejan entender? *Cuando* [dice] *de lo que precede se saca lo porvenir.* Luego malamente lo pensó en condenar de remotos los términos y metáforas Gongorinas... Y es lo más gracioso, que por ejemplo de las que reprueba, trajo esta bellísima metáfora de la cera y la miel. ¿Qué más hermosa y poéticamente pudo describirse el melificio, que diciendo de los enjambres, que en ruecas de oro hilaban rayos del Sol? ¿no es frase benemérita del furor verdaderamente Poético?... Dejo aparte el que la cera se llame ruecas de oro, que es elegante y clarísima translación, por el color y el oficio en la colmena: como deben de explicar, e ilustrar los Comentadores de Góngora sobre este verso, a quienes dejo esas observaciones. Y vamos a lo que parece más obscuro, aún con tenerse hilado todo el Sol en luces, que es haber llamado a la miel *rayos del Sol.* Y veréis, que habiéndola llamado Virgilio aérea, o etérea y dádiva celeste *aerii mellis caelestia dona,* no se le quedó atrás quien la adelantó a ser rayos del Sol. Y si Faria antes de condenar la metáfora hubiera dado una vista a Plinio en el libro once, capítulo doce: supiera que la antigua Filosofía jamás creyó que las Abejas formasen miel de las flores, sino que la recogían de los pimpollos, donde la llovía el Sol o rocíos, al cielo a gotas. Duélese Plinio de que no gocemos este licor, que desciende de entre las luces del cielo, como de allá destila, puro y líquido; pues ahora cayendo de tanta altura, no dejándose de enturbiar, y desvanecer mucho mientras por tanto intervalo baja, y luego inficionado de los vapores térreos que al encuentro le reciben vaheando, y luego chupado de los ramos, bebido de las yerbas, y luego trasegado a los ventrículos de las Abejas, y sobre esto mezclado y corrompido con el jugo de las flores, macerado en las colmenas, y con tantas mudanzas alterado; aun todavía retiene aquel la dulzura soberana, y causa aquel deleite de su celestial naturaleza. Hasta aquí Plinio: y si le preguntáis que qué es al fin ese humor celeste, que las flores baña? Responde: *Sive ille est coeli sudor, sive quaedam siderum saliva, sive purgantis se aeris succus.* Que debe de ser el sudor de los cielos, o la saliva de las estrellas, o zumo de los aires alambicado. Cierto que parece Poeta Plinio, pues con no requirir Tulio elocuencia en los Filósofos, éste parece que poéticamente confunde el contar con el cantar. Demos caso que Góngora sólo hubiese dicho lo que Plinio, y qu-

hubiese faltado a la Poesía, que debe levantar el contrapunto sobre la plática Oratoria y Filosófica. ¿Qué dijera Faria, si hubiera dicho, que los enjambres habían hilado el zumo del Céfiro el sudor del Sol, y la saliva de los luceros? Dijera, que era desatino, que era delirio, que era confusión, que era locura, y ahora decimos, que la suya fué pensar que habiendo un Filósofo sin afeites Poéticos, metáforas, ni hipérboles llamado a la miel de las Abejas sudor del cuerpo celeste, o saliva de los Astros; era desafuero en un Poeta grande, haber dicho de los enjambres, *que en ruecas de oro rayos del Sol hilan,* habiendo de subir el estilo a mayor eminencia que Plinio, cuanto va de filosofar a metrificar, y cuanto va de lo Físico a lo metafórico, pues aun estan las hebras transparentes y rubias de la miel más cerca de que el Sol las prohije en rayos, que de que el Sol las sude en gotas o las escupa el Astro en salivas o las solloce el Lucero en lágrimas: pues a toda esa erudición Filosófica atendió Góngora aquí, como cuando ilustremente dijo:

República ceñida en vez de muros
de cortezas; en ésta pues Cartago
reina la Abeja, oro brillando vago,
o el jugo beba de los aires puros,
o el sudor de los cielos, cuando liba
de las mudas estrellas la saliva.

[Sol. II, vs. 292-7.]

50. Dijimos, que de aquella Octava el mejor verso era: *En ruecas de oro rayos del Sol hilan,* y bien. Porque el circunspecto y profundísimo Poeta Bartolomé Leonardo, Febo Aragonés, quiso honrar un Epigrama suyo con ese verso, estimándole por joya de su Musa, y ornamento de sus versos, bastante calificación de aquel ser (sin empacho de tan gran Poeta) admitido por lucidísimo esmalte de un Soneto, que el juicioso Gracián llamó grande. He aquí:

Rompe la tierra, y en el centro afila
el buey pesado la esplendiente reja,
de varias flores la discreta abeja
en ruecas de oro rayos del Sol hila...

¿No advertís ya, que en todo Soneto el cuarto verso brilla por Astro de todo él? pues por tal le puso allí quien debidamente estimaba sus esplendores. Pero Faria por desprecio dice que esto de la cera y la miel como lo demás todo es cera: y cierto, que si todo es cera para él, haremos que todo sea sebo, y parecerále mejor."

(p. 122-127, § 48-50.)

OCTAVA LI

Del Júpiter soy hijo de las ondas,
aunque pastor; si tu desdén no espera
a que el monarca de esas grutas hondas
en trono de cristal te abrace nuera;
Polifemo te llama, no te escondas,
que tanto esposo admira la ribera,
cual otro no vió Febo más robusto,
del perezoso Volga al Indo adusto.

(vs. 401-408.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"Ha tratado de sus riquezas, dize agora Polifemo su calidad, y sus padres, blasonando ser hijo de Neptuno, y ser el mejor para marido que ha visto Febo" (col. 313).

NOTAS

1. **Del Júpiter soy hijo de las ondas,**
aunque pastor; si tu desdén no espera
a que el monarca de esas grutas hondas
en trono de cristal te abrace nuera.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

"Hijo soy de Neptuno. Llámale Iúpiter de las ondas, para

significar que era el mayor Dios del mar... Aunque pastor solamente... Si no espera tu desdén a que el Monarca de essas grutas hondas, te abraçe como nuera suya en trono de cristal, esto es si desdeñas casándote conmigo ser nuera del Monarca de las aguas. Excedió a Ovidio en el libro 13. de sus Met."

(fol. 403 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"Disculpa su oficio con su linage, preciándose de hijo de Neptuno. Grandemente imitó D. L. a los Latinos en llamar *Iúpiter de las ondas* a Neptuno, Sidonio *car 22 in Burgo* le llamó assí, *Sacra Tridentiferi Iouis.* Estacio lib. I. *Achil.*[eida] *secundus Iouis.*"

(Nota 1, col. 313.)

Originariamente el tema procede de Ovidio, en el libro XIII de las *Metamorfosis,* como recuerdan ya los comentaristas:

Adde, qued in vestro genitor meus aequore regnat
Hunc tibi do socerum...

(Lib. XIII, vs. 854-55.)

Góngora sigue inicialmente el modelo ovidiano, al que permanece fiel en cuanto al fondo, pero no en lo que respecta a la forma, arrastrado por un prurito de originalidad que le distingue de sus innumerables predecesores en la elaboración del tema. Véase la versión del pasaje ovidiano de Pedro Sánchez de Viana (Valladolid, 1589):

Mi padre es rey, que rige la mar honda
Al qual te doy por suegro, desde luego
Si quieres admitir mi manso ruego.

(fol. 150 v.)

Mucho más ceñida que la mediocre versión de Pérez Sigler (Burgos, 1609):

Añade tanto bien que el padre mio
tiene el reyno de vuestro mar extenso
y quando en mi faltasse gracia y brío
con tan gran suegro bien lo recompenso.

(fol. 343.)

Infinitamente superior es, lógicamente, la versión de Barahona de Soto en su *Angélica* (Granada, 1586), aun cuando no sea desde luego muy lograda:

> No es Júpiter tan alto ni tan fuerte
> Que allá por dios teneis, *y fué Neptuno*
> *Mi padre, y no me excede en los haberes*
> *Por suegro te lo doy, si tú lo quieres.*
>
> (Canto IV, p. 353.)

Sin excluir el lógico influjo del modelo ovidiano, es preciso tener en cuenta, sin embargo, que el único de los predecesores de Góngora en la elaboración poética de la fábula, que pone en boca del cíclope la palabra ***nuera***, es Tomasso Stigliani en el siguiente pasaje de su poema *Il Polifemo* (Milán, 1600):

> *Saresti di Nettun pregiata nuora,*
> e madre di giganti, anzi di Dei.
>
> (Octava 55, p. 206.)

Todos los traductores e imitadores de Ovidio coinciden unánimemente, desde Barahona a Carrillo, en la repetición del concepto ovidiano, según el cual Polifemo le dice a Galatea que *le dará por suegro* a Neptuno. El único que da a este concepto una forma nueva y que pone en boca del cíclope una expresión menos jactanciosa y al propio tiempo mucho más hábil para tentar la femenil vanidad de Galatea es Stigliani, en cuyo poema Polifemo advierte a la ninfa que si acepta su amor, *será nuera* del gran Neptuno. El hecho de ser éste el único precedente del pasaje gongorino que estamos estudiando, que en este punto coincide exactamente con él, permite aventurar la casi segura hipótesis de que la fórmula empleada por Góngora, *te abrace nuera*, es una reminiscencia directa del verso de Stigliani: *saresti di Nettun pregiata nuora.*

En cuanto a la orgullosa afirmación de Polifemo, de ser hijo del Júpiter de las ondas, es decir, de Neptuno, procede como hemos visto de Ovidio, pero la jactanciosa hipérbole del cíclope se diría igualmente inspirada en la que aparece en el siguiente pasaje de *Il Poli-*

femo del mismo Stigliani, en que el pastor ciclópeo se proclama hijo del gran dios del mundo salado:

Sai l'alta nobiltà della mia gente,
che nacqui *dal gran Dio del salso Mondo,*
cui soggiace ogni fiume, ogni torrente,
e tu, ch'e presso a me di maggior ondo.

(XLII, p. 202.)

La más bella versión anterior a Góngora de esta cadena poética en torno al tema polifémico es evidentemente la de Carrillo, en su *Fábula de Acis y Galatea* (Madrid, 1611):

Suegro te soy a aquel que el ancho suelo
abraza altivo de uno al otro polo:
tu rey es'y señor, si gustas vélo,
más que la hermana del hermoso Apolo.

(Carrillo, p. 152.)

Por influjo ovidiano, en la *Fábula del Genil* de Pedro Espinosa, publicada en las *Flores de poetas ilustres* (Valladolid, 1605), el dios Genil declara ser nieto de Neptuno, quejándose del desdén de la náyade Cynaris, en un pasaje que Góngora parece haber tenido presente:

Vosotras, que mirais mi fuego ardiente,
Sereis, dice, testigos de mi pena
Y del rigor y término inclemente
De la que está de gracia y *desdén* llena;
Neptuno fué mi abuelo, y de una fuente,
Que es de una *sierra de cristales* vena,
Soy dios, y con mis ondas fuera a Tetis...

(Lib. I, § 136, p. 161.)

Nótese la coincidencia entre las alusiones de Espinosa a la náyade Cynaris, *de desdén llena,* y de Góngora a Galatea: *si tu desdén no espera.* La posible relación entre la *sierra de cristales,* a que alude el primero, y el *trono de cristal* que Góngora atribuye a Neptuno. La semejanza entre la frase del río Genil: *Soy dios, y con mis ondas...* y el primer verso gongorino: *De el Júpiter soy hijo de las ondas.* Y, final-

mente, la reminiscencia literal de un pasaje muy próximo de la misma *Fábula del Genil* en el verso gongorino: *a que el Monarca de esas grutas hondas,* procedente sin lugar a dudas de este verso de Espinosa: *Yo, cuando salgo de mis grutas hondas* (p. 161). Coincidencias más que suficientes en un pasaje tan breve para demostrar la evidente influencia que el pasaje de Espinosa, relacionado con el de Góngora por un tema idéntico, la estirpe de Neptuno, ejerció sobre el gran poeta cordobés.

Posteriormente a la redacción del *Polifemo* gongorino, hay que citar la versión lopesca de la fábula en el canto II de *La Circe,* en donde reaparece el tema (Madrid, 1624):

> *Mas conforme parece mi deseo*
> *Con tu valor que el de pastor ninguno,*
> Si eres hija de Tetis y Nerero
> *y yo del rey del mar, del gran Neptuno.*
>
> (Canto II, p. 232.)

2. Polifemo te llama, no te escondas,
que tanto esposo admira la ribera,
cual otro no vió Febo más robusto.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

> "Polifemo te llama, no te escondas, que la ribera admira tan grande, tan generoso esposo."
>
> (fol. 404.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

> "Aquí haze neciamente alarde de su grandeza y méritos, poniendo por testigo al Sol de que no avía otro más grande, má robusto."
>
> (Nota 3, col. 314.)

El tema procede del libro XIII de las *Metamorfosis* de Ovidio y de unos versos que Pellicer y Salcedo Coronel, e incluso Dámaso Alonso,

consideran como fuente de la siguiente octava, a mi entender erróneamente. La idea ovidiana expresada en los versos:

Adspice sim quantus; non est corpore maior
Iuppiter in coelo.

(Lib. XIII, vs. 842-3.)

Tiene su exacta correspondencia con la de los versos gongorinos, en donde el *Adspice sim quantus* aparece convertido en el "*tanto esposo admira* la ribera", y el *non est corpore maior* en *cual otro no vió Febo mas robusto*. Véase en la versión de Sánchez de Viana (1589):

Si miras mi grandeza y estatura,
Mayor no es, quien rige el firmamento.

(fol. 150, v.)

Y en la de Pérez Sigler, en donde aparece un epíteto, "*robusto*", que, aparte de encontrarse en los versos que analizamos, es un clásico cultismo gongorino:

Mira quanto robusto soy, y quanto
excedo a los mortales en grandeza.

(fol. 343 v.)

Barahona de Soto pone también en boca de Orco esta orgullosa hipérbole de su grandeza, en *La primera parte de la Angélica* (Granada, 1586):

Ni otro como yo tu buena suerte
Te pudo dar; que tal no fué ninguno:
No es Júpiter tan alto ni tan fuerte
Que allá por dios teneis...

(Canto III, p. 363.)

El tema aparece nuevamente en *Il Polifemo* de Tomasso Stigliani (Milán, 1600):

Ch'io son di tanta forza e tanto nerbo,
che frago i monti e liquefaccio i sassi.

(Octava 58, p. 207.)

E ben coll'esser io grande e possente
alla superba origine rispondo.

(42, p. 202.)

Y en este otro pasaje del mismo poema:

Non ho mai paragon che mi contrasti,
ch'ognun trema e paventa, a ch'io m'apressi.

(43, p. 202.)

Naturalmente, el tema aparece también en la *Fábula de Acis y Galatea* (Madrid, 1611) de Carrillo y Sotomayor:

Mira que grande soy: no está en el cielo
Júpiter — Que decís arroja airado
rayos al mundo — tal, ni el ancho suelo
tal le pintó cuando le ve enojado.

(Carrillo, p. 152.)

En *La Circe* (Madrid, 1624), de Lope de Vega, el tema aparece ya con una elaboración independiente y algo alejada del modelo ovidiano:

Querer con mi grandeza y hermosura
sus partes competir afeminadas
era igualar al sol la sombra oscura.

(Canto II, p. 231.)

La alusión a lo robusto de Polifemo aparece ya en *La Ulyxea* de Homero traducida por el Secretario Gonzalo Pérez (1553):

Y la violencia y fuerza *del Cyclope*
Robusto, que los hombres se tragaba.

(Libro Deceno, p. 350.)

En el *Corinto* de Lorenzo de Médicis, canto de clara imitación ovidiana dedicado a la ninfa Galatea:

non c'è pastor o piú robusto o dotto
a seguir le fere fuggitive in caccia.

(VI, 83-4.)

Ariosto, en el *Orlando furioso,* al describir al gigante Caligorante:

Il duca Astolfo a costui dono fece
Di quel si grande e smisurato busto,
Ch'a portar pesi gli varrá per diece
Bestie da soma: *tanto era robusto.*

(XV, 97.)

El tema ovidiano reaparece en unos versos de *Il Polifemo* de Tomasso Stigliani, en donde el mismo cíclope, al igual que en el poema de Góngora, afirma que en cuanto a fuerzas no existe nadie que le iguale:

Io, che d'altezza ho le montagne sole,
ma di forza nessun, che mi paregge.

(pág. 203.)

3. **del perezoso Bolga al Indo adusto.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado* acepta una lección errónea de este verso, según la cual lee *Belga* por *Bolga: Del perezoso Belga al Indo adusto,* aunque advierte después la variante adoptada por nosotros y que seguía Díaz de Ribas. Véase el comentario de Salcedo:

> "Como el qual no vió Febo otro más robusto desde el pereçoso Francés al Indio abrasado; quiso dezir de Oriente a Occidente, significándolo por los extremos de una y otra nación... Llama don Luis al Belga pereçoso, no sé qué le puso mover, siendo esse epíteto opuesto totalmente a su naturaleza; porque son animosos, atrevidos, armigeros, fuertes, inquietos y sumamente arrojados, yo creo que fué yerro de los manuscritos; y que D. Luis dixo del belicoso Belga, y no del pereçoso. Desta duda nos sacará la interpretación de Pedro de Ribas, y aunque yo no me conformo en este sentido, la pondré para que el Lector elija lo que más gustare. Lee Pedro de Ribas *del pereçoso Volga al Indo adusto,* y no *del pereçoso Belga*: y assí passó a explicar este lugar, tratando del Volga rio de Salmacia de Europa, que corre arriba del Ponto, y Bosphoro Cimmerio, no lexos del río

Tanais, es rapidíssimo, y el más caudaloso fuera del Nilo, y del Po, y dize que le llamó don Luis pereçoso porque se yela como los otros ríos del último Septentrión: pero esto no me parece concluyente, porque si hablara deste río, siendo de su naturaleza rapidíssimo, porque le avía de llamar pereçoso, aunque se yele algún tiempo del año, negándole el más propio epíteto; de más que pereçoso en nuestro idioma, vale el que haze alguna cosa, aunque con floxedad y tibieza, y aquí no tuviera lugar la translación, porque si el río se yela de todo punto, no corre, ni apresurada, ni floxamente, y si solo la superficie, la corriente no perderá lo rápido de su naturaleza. Fuera de que es más bizarría dezir de Oriente a Occidente, que del Oriente al Septentrión, y de la manera que yo leo este verso, dize, como queda referido, lo primero, y destotra suerte lo segundo. También entiende Pedro de Ribas el Indo por el río, y no por la nación; del primer pensamiento nació el segundo. Al Indo con propiedad llama adusto, porque los desta región son por la calidad del aire, o por la naturaleza de las aguas obscuros y negros."

(fols. 404-405.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"*Del pereçoso Bolga, al Indo adusto.* Assí se ha de leer, no *Belga.* Dos explicaciones tiene este verso, o lo podemos entender desde *Bulgaria* a la *India* por los ríos, o por los provinciales destas dos naciones. *Bolga* es un río del Septentrión... Llama perezoso al río, o a sus moradores, por el frío y yelos del Septentrión. Dirán que no es buena frase desde Septentrión a Oriente. Aquí D. L. sólo pone los dos estremos de calor y frío de Scitia y Etiopía, para significar la distancia que ay de una Zona a otra. El *Indo* es río de quien la India tomó su nombre."

(Nota 4, col. 315.)

El modelo clásico de estas alusiones geográficas está en las *Metamorfosis* de Ovidio, quien menciona ya a los indios y etíopes como moradores de las regiones abrasadas por el sol:

Aethiopasque suos positosque sub ignibus Indos
Sidereis transit patriosque adit impiger ortus.

(Lib. I, 778-9.)

Pasaje que dice así en la versión clásica de Pedro Sánchez de Viana (Valladolid, 1589):

> *Los de Etiopía y Indios abrasados*
> dejando atrás, camina prestamente,
> y con pasos en nada descuidados
> ha llegado al paterno y claro Oriente.
>
> (Lib. I, p. 48.)

Mayor importancia posee, sin embargo, como posible modelo de la fórmula estilística que vamos a estudiar, este otro pasaje de las *Metamorfosis* ovidianas en el que, refiriéndose a Baco, afirma el poeta que subyugó el Oriente hasta donde la India de color moreno se baña en el curso extremo del Ganges:

> Oriens tibi uictus, adusque
> Decolor extremo qua tingitur India Gange
>
> (Lib. IV, 20-21.)

Pasaje que Sánchez de Viana tradujo libérrima e inexactamente en el siguiente verso, en el que se refleja, sin embargo, la fórmula estilística que estamos estudiando:

> Venciste del Oriente al Occidente.
>
> (Lib. IV, p. 137.)

Pese a las innumerables alusiones ovidianas de este tipo, en la poesía renacentista, estas ponderaciones hiperbólicas de tipo geográfico, en que se mencionan las más lejanas o encontradas partes del mundo, proceden fundamentalmente de Ariosto, aunque se encuentren ya en el Dante. Así en el *Orlando furioso:*

> Dall'iperboree nievi ai lidi rubri,
> *Dall'Indo ai monti ch'al tuo mar via danno.*
>
> (XIII, 63.)

Y sobre todo en los versos siguientes, imitados mil veces antes del mismo Góngora:

Che del mar Indo alla Tirinzia foce,
Dal bianco Scita *all'Etiope adusto.*

(XXXVIII, 12.)

Non cede il Sol di piu bontà di questa
Coppia *dall'Indo all'estrema onda maura.*

(XLVI, 5.)

Es posible que Góngora recordase la siguiente hipérbole del mismo Ariosto en el *Orlando furioso,* donde pone a Polifemo como arquetipo de crueldad y fiereza:

Il più ardito garzon che di sua etade
Fosse da un polo all'altro, e dall'estreme
Lito degl'Indi a quello ove il Sol cade.
Potea in Antropofago, in Polifemo
La beltà e gli anni suoi trovar pietade;
Ma non in te, più crudo e più fellone
D'ogni Ciclope e d'ogni Lestrigone.

(XXXVI, 9.)

Una hipérbole del mismo género utiliza el Chariteo en el Soneto LXX de las *Rime* (Nápoles, 1506):

Cerca ove dorme il sole, ove si desta,
Da l'Indi primi al'ultimi Britanni.

(p. 96, vs. 12-13.)

Igualmente Gutierre de Cetina en la Canción IV:

De un hijo que algún tiempo ha celebrado
(A pesar del grosero y bajo estilo)
Del Indo al Tago y Del Danubio al Nilo.

(vs. 7-9, p. 225, t. I

Y el mismo poeta sevillano en estos versos de sus Octavas:

Sólo vuestra beldad mira la gente,
Del Bóreo al Austro y del Ocaso a Oriente.

(p. 284, t. I.)

Una alusión de este tipo hace también Fernando de Herrera en *Algunas obras* (Sevilla, 1582):

> Que si, como pretendo, yo levanto
> la voz, *el Indo estremo*, el Lapón frio;
> i aquel qu'el alto Febo abrasa tanto
> i quien abita el Amazonio rio...
>
> (Elegía VII, vs. 2978-81.)

Baltasar de Alcázar, en el Soneto *Al pintor Francisco Pacheco:*

> *Del Etiope adusto* al Scita helado.
>
> (v. 8, p. 197.)

Gálvez de Montalvo, en *El Pastor de Fílida* (Madrid, 1582):

> Y desde aquella do el ardor injusto
> la habitación de su morada evita,
> enflaqueciendo *al Etiope adusto*,
> hasta las fuentes donde el duro Scita...
>
> (5.ª parte, p. 554 a.)

Y en este otro pasaje de la misma obra:

> Desde los Etiopes abrasados
> hasta los senos del helado Scita.
>
> (7.ª parte, p. 570 b.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

> Moviendo en tu favor *la Africa adusta*,
> Nación feroz, argímera y robusta.
>
> (XIV, p. 74 a.)

En la *Primera parte de la Angélica* de Barahona de Soto (Granada, 1586):

> Y por dó al Sur y al Norte se avezina,
> *Del Trópico caliente, al Cinto helado.*
>
> (Canto Nono, fol. 173.)

Desde el Canopo ardiente, al carro elado:
Y desde su ciudad, a los floridos
Campos, que el fresco Zefiro á illustrado.

(Canto primero, fol. 6 v.)

El mismo Barahona de Soto, en la Epístola I *A Gregorio Silvestre:*

Desde el Canopo oculto al Carro helado
Y desde el turbio Ocaso al claro Oriente.

(I, p. 695.)

En la *Canción en loor de Vicente Espinel* del *Cancionero* de López Maldonado (Madrid, 1586):

haziendo resonar en todo tiempo
tu nombre con favor del cielo justo
del blanco Hispano, al Etiope adusto.

(fol. 139.)

Lope de Vega, en *La Arcadia* (Madrid, 1598), habla también del etíope adusto:

Del español robusto
se ríe el alemán, y el rubio franco
del etíope adusto.

(Lib. II, p. 82.)

En el soneto preliminar del Doctor Pedro Fernández Marañón, publicado en *El peregrino en su patria* de Lope (Sevilla, 1604):

En el Canopo, en las heladas brumas,
en el adusto Etíope teñido.

El único precedente que habla del *indio adusto,* no del *Indo,* es el de Joseph de Valdivielso en la *Vida del Patriarca San Joseph* ,Toledo, 1607):

Cuanto se hace ve y sabe de oídas,
Desde el flamenco helado al indio adusto.

(II, p. 145 a.)

En el mismo poema de Valdivielso:

> Señor del orbe en cuanto el cielo toma
> *Desde el helado clima al clima adusto.*
>
> (XII, p. 186 b.)

Juan de Arguijo, en la Canción *Italia, a la República Veneciana* en la *Segunda parte de las Flores de Poetas ilustres* de Calderón (1611):

> A quien dominar pueda *del extremo*
> *Etíope adusto al duro scita y frio.*
>
> (Lib. I, 1, p. 11.)

Lope de Vega, en *Los Pastores de Belén* (Madrid, 1612):

> *Africa adusta,* que del negro Egito
> a las columnas de Hércules tendida...
>
> (Lib. IV, p. 262.)

Juan de Jáuregui, en su Epístola en esdrújulos:

> ¿Cual gente vió jamás de la pretérita
> Edad, *desde do vive el scita frígido*
> *Hasta do quema el sol a los etíopes?*
>
> (pág. 397 a.)

Según Dámaso Alonso, el cultismo *adusto,* "quemado", "tostado", "moreno", aparece registrado por vez primera en Rosal (1601), y después en el *Vocabularium* de Minshew (Londres, 1617); pero como hemos visto, su empleo en la poesía castellana es veinte años anterior a esta fecha.

OCTAVA LII

Sentado, a la alta palma no perdona
su dulce fruto mi robusta mano;
en pie, sombra capaz es mi persona
de innumerables cabras el verano.
¿Qué mucho si de nubes se corona
por igualarme la montaña en vano,
y en los cielos, desde esta roca, puedo
escribir mis desdichas con el dedo?

(vs. 409-416.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"Continua soberuio Polifemo los meritos que tenia para que Galatea le amasse y pone en cuenta la grandeza de su estatura, que era tanta, que sentado alcançaua de la palma mas alta los datiles: en pie seruia de sombra a los ganados; y otros hiperboles arrogantes" (cols. 315-316).

NOTAS

1. **Sentado, a la alta palma no perdona su dulce fruto mi robusta mano.**— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado*, explica en los siguientes términos este pasaje:

"Estando sentado, no perdona mi robusta mano su dulce fru-

to a la alta palma, esto es, alcança mi mano el dulce fruto de la alta palma. La palma árbol conocido, que los Latinos llaman *Palma,* se dixo assí por la semejança que tiene con la palma de la mano; porque tiene la copa estendida, y los ramos a manera de los dedos."

(fol. 405 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"No es pequeño el encarecimiento, dezir, que igualava a la *palma,* alcançando su fruto estando sentado, pues la *palma* es emblema de la grandeza... Confiessan la altura de la palma los profanos: Virgilio lib. 2. G. la llama *ardua palma.*"

(Nota 1, col. 316.)

Aun cuando en el modelo ovidiano existe una alusión del cíclope a la altura de la palmera, es de tipo muy distinto a la que Góngora incluye en estos versos. En el suntuoso madrigal del Cíclope aparece, en efecto, esta lisonja enderezada a la ninfa, que, como puede verse, no guarda relación ninguna con la idea gongorina:

Nobilior pomis, platano conspectior alta.

(Lib. XIII, 794.)

Sánchez de Viana lo traduce castizamente en los siguientes términos:

Mas noble que un mançano y mas hermosa
Y mas de ver, que un Plátano lozano.

(Viana, fol. 149 v.)

Y en la siguiente forma, Antonio Pérez Sigler:

Mas que nobles mançanas colorada
y mas que el alto Plátano en frescura.

(Sigler, fol. 349.)

Barahona de Soto, tan adicto al modelo ovidiano, lo incluye también en la lamentación del Orco en la *Angélica* (Granada, 1586):

Mas agradable que en la ardiente siesta
El huerto, y mas que el plátano preciosa.

(Canto III, p. 360.)

Como puede verse, ni en el texto ovidiano, ni en las versiones de Sánchez de Viana y Pérez Sigler, ni siquiera en la imitación de Barahona de Soto, aparece el símil de la palma en relación con la estatura del cíclope, sino con la lozanía o esbeltez de Galatea. En un sentido análogo al que Góngora utiliza en estos versos, aparecen, en cambio, en Lope de Vega, con la suficiente reiteración para que sea posible presumir una reminiscencia por parte de nuestro poeta. En efecto, en la Egloga I, al Duque de Alba, incluída en las *Rimas,* Lope contrapone en un símil característico las cañas a la *alta palma:*

y entre cañas humildes *la alta palma.*

(Egl. I, p. 86.)

Y en la misma Egloga, nuevamente:

¿que igualar con las palmas el lentisco
y con los montes de suprema altura
el más desierto y humillado risco?

(pág. 87.)

Una alusión a la altura de la palmera, describiendo la estatura gigantesca de un sarraceno, aparece en *El Monserrate* de Cristóbal de Virués (Madrid, 1588), en un pasaje que Góngora parece haber recordado, aunque sometiéndole a una completa deformación:

Un moro de estatura de gigante...
En cuyo campo un gran león rampante
está pintado, *que la garra alarga*
al alto fruto de una fértil palma.

(X, p. 535.)

La curiosa estampa del cíclope sentado al pie de una palmera, situación que no aparece en ninguno de los precedentes mencionados hasta ahora, tal vez procede del siguiente pasaje de *La Arcadia* de Lope (Madrid, 1598), en el que la pastora Crisalda, sentada entre unos plátanos, ve aparecer ante sus ojos al gigante Alastio, de clara estirpe polifémica, que se sienta a su lado:

"Sucedió pues, que, estando un día *sentada entre unos plátanos* por el cansancio de su ordinario ejercicio, salió de entre ellos

un hombre de tal estatura y presencia de un pequeño monte, barba y cabello pardo, con alguna parte de rubio, sin otra cosa desagradable en su persona que la grandeza desigual de sus miembros."

"... *Sentóse, en fin, junto a ella,* que quien así los viera, pensara que ella estaba al pié de un alto monte."

(Lib. I, p. 51.)

Aun cuando estos pasajes no contienen en absoluto la opulenta imagen que encontramos en los primeros versos de la estrofa gongorina, es evidente que pueden haberle sugerido al poeta la barroca estampa del cíclope sentado al pie de la alta palma. Téngase en cuenta, sin embargo, que la idea le puede haber sido sugerida a Góngora por una interpolación, tal vez de fuente lopesca, que Pérez Sigler inserta en su versión ovidiana:

Al pié del monte con sus pies llegava
sentado, y la cabeça en lo alto dava.

La alusión a la *robusta mano* es tal vez una reminiscencia de la descripción de Aldana en la *Fábula de Hércules y Onfalia:*

Tan alto era el jayán, que desde el suelo
en las mas altas cumbres se arrimaba,
y el aguila cogía pasando a vuelo
si *la mano robusta* al aire alzaba.

(fol. 44.)

2. en pie, sombra capaz es mi persona
de innumerables cabras el verano.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes término este pasaje:

"Quando estoy en pie haze mi persona sombra capaz a innumerables cabras contra los ardores del Verano... Toda esta octava está llena de ingeniosas hipérboles, y siempre de menor a mayor, guardando cuydadosamente el rigor del arte."

(fol. 407.)

La fuente de esta curiosa imagen gongorina y de tan singular ponderación de la estatura del cíclope, hay que buscarla en *Il Polifemo* de Stigliani, único texto anterior en donde aparece una idea idéntica:

> e soglio tutte dall'estivo Sole
> *coprir coll'ombra mia l'accolte gregge.*
>
> (fol. 207.)

Como puede verse, existe una absoluta coincidencia entre la ingeniosa hipérbole de que se vale el cíclope en el poema de Stigliani para ponderar su estatura gigantesca y la inmensidad de sus rebaños, y la que Góngora utiliza para hacer idéntica ponderación. En ambos casos se alude a la sombra que proyecta la persona del cíclope sobre los rebaños para preservarlos de los ardores del sol estival, y aunque la estructura estilística de uno y otro pasaje es completamente distinta, los términos de la hipérbole son los mismos. En Stigliani, el cíclope afirma que: *soglio coprir coll'ombra mia tutte l'accolte gregge dall'estivo Sole.* En Góngora, que *sombra capaz es mi persona de innúmerables cabras el verano.* El paralelismo entre *cubrir con su sombra* y *ser capaz su sombra; todos los rebaños reunidos* y las *innumerables cabras; el sol del verano* y *durante el verano,* creo que resulta a todas luces evidente ordenado de esta forma.

Probablemente Carrillo recordó el texto de Stigliani al redactar los siguientes versos de su *Fábula de Acis y Galatea,* en donde pondera la inmensidad de los ganados del cíclope que cubren las laderas del Etna: En este punto, sin embargo, Carrillo no repite la imagen del modelo como hace Góngora, sino que crea una idea original y nueva:

> *Dan sombra al Etna,* más que el alto ceño
> ya de soberbias rocas o encumbrados
> tejos y lauros —tuyos dulce dueño
> si dellos ser gustases— *mis ganados.*
>
> (págs. 150-151.)

3. **¿Qué mucho si de nubes se corona por igualarme la montaña en vano?**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

> "Pero qué mucho, si en vano la montaña se corona de nubes por yguarme, esto es, si no puede yguałarme la montaña, aun coronándose de nubes."
>
> (fol. 407.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

> "Que mucho, si la montaña para hazer más sombra que yo, pide socorro a las nubes que la coronan, y no la aprovechan, pues mi cuerpo solo haze más sombra que la montaña y las nubes."
>
> (Nota 4, col. 317.)

La hipérbole de este pasaje gongorino está inspirada con toda certeza en el *Polifemo* de Stigliani (Milán, 1600):

> *Io, che d'altezza ho le montagne sole,*
> *ma di forza nessun, che mi paregge.*
>
> (Octava 19, p. 193.)

Es evidente que la idea de Stigliani al poner en boca de Polifemo la afirmación de que en altura sólo existen las montañas que puedan igualarle, y que no existe nadie que pueda comparar sus fuerzas a las suyas, ha inspirado la desmesurada hipérbole gongorina, en la que la montaña se corona de nubes para intentar en vano igualar la estatura del cíclope.

Por otra parte, es muy probable el recuerdo por parte del poeta de este pasaje de *La Arcadia* de Lope, en donde Alasto, al ponerse en pie —nótese la coincidencia también aquí con los versos gongorinos— sobrepasa las hayas y los tejos que coronan la cima del monte:

> *"Dejó en viéndola las flautas, e igualando la peña con el cuerpo, se puso en pié, excediendo los tejos incorruptibles y las robustas hayas."*
>
> (Lib. II, p. 99.)

Pasaje que evidentemente recordaba Carrillo al poner en el alto ceño de las soberbias rocas *encumbrados tejos y lauros,* como hemos visto en el pasaje antes citado. No sería extraño que Góngora, al reconocer la fuente de este pasaje, tomara del pasaje lopesco la idea de igualar la montaña con el alto cuerpo del cíclope. Acaso por una contaminación de fuentes recuerda también la descripción virgiliana de Atlante, en la que se había inspirado para su descripción del cuerpo de Polifemo, convertido en un monte. Recuérdese que Virgilio alude a la cabeza de Atlante, coronada de pinos y de sombrías nubes:

Atlantis, cinctûm adsidue cui nubibus atris
piniferum caput et vento pulsatur et imbri.

(Lib. IV, vs. 248-9.)

Pasaje que aparece en los siguientes términos en la versión de Hernández de Velasco:

Digo de Atlante, *a quien escuras nubes*
Contino ciñen la áspera cabeza,
Poblada en todo tiempo de altos pinos
Siempre es de viento, i lluvia combatido.

(Lib. IV, p. 165, vs. 247-50.)

Y que puede verse también en la versión de Cristóbal de Mesa, posterior a la redacción del *Polifemo:*

Cuya cabeça llena de altos pinos
Cercan nublados negros y continos
Combate, lluvia, y viento el yerto pelo...

(Lib. quarto, fol. 90.)

A pesar de su indudable prioridad respecto al tema, Lope tiene muy presente el *Polifemo* gongorino en el canto II de *La Circe* (Madrid, 1624):

la frente mide con su verde extremo;
tanto, que el monte de árboles se vale
sobre las peñas, porque no le iguale.

(La Circe, Canto II, p. 227.)

La hipérbole de sobrepasar las cumbres de los montes aparece también en la *Fábula de Hércules y Onfalia* del Capitán Francisco de Aldana, describiendo a Hércules *(Todas las Obras,* Madrid, 1593):

Tan alto era el jayán, que desde el suelo
en las más altas cumbres se arrimaba,
y el águila cogía pasando a vuelo
si la mano robusta al aire alzaba.

(fol. 44.)

4. y en los cielos, desde esta roca, puedo escribir mis desdichas con el dedo.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* se limita a traducir lacónicamente:

"Y desde esta roca donde agora estoy puedo con el dedo escrivir en los Cielos mis amorosas desdichas."

(fol. 407.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"Hasta aquí pudo llegar el hipérbole... Imitó D. L. a Cicerón lib. 2. *Ad. Attic.* hablando de la soberbia de sus Principes: *Nostri autem Principes digito se coelum attingere putant;* de donde nació el adagio: *coelum digito attingere...* Usó D. L. deste como del mayor impossible."

(Nota 5, col. 318.)

La idea procede, como ha notado ya Dámaso Alonso, de la *Eneida* de Virgilio, ponderando la gigantesca estatura del cíclope:

Ipse arduus, altaque pulsat
sidera...

(Lib. III, 619-20.)

Que Hernández de Velasco tradujo en este verso:

El es tan alto que amenaza el cielo.

(Lib. III, v. 619.)

Y Cristóbal de Mesa, coincidiendo casi exactamente con su predecesor:

Con su estatura amenazando el cielo.

(Libro tercero, fol. 79.)

La misma hipérbole fué recreada por Torquato Tasso, en la *Gerusalemme liberata* (Parma, 1581), refiriéndose a Nembrod:

Quel grande giá, che'n contra il cielo eresse
L'alta mole d'error, forse tal era:
E in cotal atto il rimirò Babelle
Alzar la fronte e minacciar le stelle.

(II, 91.)

Y recordada por Juan Rufo en *La Austríada* (Madrid, 1584), siempre de acuerdo con el modelo virgiliano:

Neptuno ya sus ondas levantaba
En montes que amenazan las estrellas.

(XXIV, 135.)

Lope de Vega, tan buen conocedor de Virgilio como excelente catador de los aciertos gongorinos, utiliza reiteradamente esta imagen con posterioridad a la redacción del *Polifemo*. Así aparece en *La Andrómeda:*

Túmido se levanta el Oceano
tal, que pensó la dama que podría
alcanzar las estrellas con su mano.

(pág. 167.)

Y desde luego en su versión de la fábula polifémica del canto II de *La Circe* (Madrid, 1624):

Compite en igualdad conmigo en vano
el mas alto ciprés, el mayor pino
puedo alcanzar estrellas con la mano.

(Canto II, p. 231.)

Los versos del *Polifemo* gongorino que estamos estudiando fueron imitados por Mira de Amescua en la comedia mitológica *Polifemo y Circe:*

Viendo que soy asombro de su gente
Un Poeta me dijo que en la luna,
Desde la cumbre deste monte puedo
Escribir mis desdichas con el dedo.

(Jornada I, p. 416 c.)

OCTAVA LIII

Marítimo Alcïón, roca eminente
sobre sus huevos coronaba, el día
que espejo de zafiro fué luciente
la playa azul de la persona mía;
miréme, y lucir vi un sol en mi frente,
cuando en el cielo un ojo se veía:
neutra el agua dudaba a cuál se preste:
o al cielo humano o al cíclope celeste.

(vs. 417-424.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"Pasa Polifemo ya que ha pensado lisongear a Galatea con la grandeza en la estatura, a persuadilla con la hermosura de su rostro: diziendo que vn dia estando el mar en calma, se miró en la Agua, y vió vn sol en su rostro, y en el cielo vn ojo: tan parecidos, que la Agua estaua indecisa, sobre a qual auia de dar credito de Cielo, o Cyclope, si a Polifemo, porque le veía con el sol, le auia de tener por cielo, o al cielo por verle con un ojo le auia de creer por Cyclope" (col. 319)

NOTAS

1. **Marítimo Alción roca eminente sobre sus huevos coronaba, el día.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe muy confusamente a propósito de este pasaje:

> "Coronava marítimo Alción una roca eminente que estava sobre sus huevos, esto es, volava el Marítimo Alción alrededor de una roca eminente, que estava sobre sus huevos si ya no es que quiso dezir que estava el Alción sobre sus huevos en la cumbre de una roca eminente."
>
> (fol. 407 v.)

> ... Ovidio en el Lib. ii. de sus Met. cuenta que Alción fué muger de Ceix Rey de Traquinia, el qual yendo a consultar al Oráculo de Claros, sobreviniéndole gran tempestad, fué anegado en el mar; avisada su muger en sueños del sucesso del marido, y saliendo a la ribera, vió de lexos el miserable cadáver, y arrojándose al agua por acercarse a él, los Dioses compadecidos, la transformaron en ave de su nombre, y llegando a su Esposo, començó con las plumas a abraçar el cuerpo inanimado, y a besarle con el pico, y luego como le tocó se mudó Ceix en la misma ave que su muger. Eolo Dios de los vientos, Padre de Alción, mientras crían (favorable a sus nietos) sossiega los vientos, a cuya causa está el mar tranquilo. Parece que contradize al lugar que referimos de san Ambrosio, el de Ovidio en quanto al sitio en que ponen sus huevos los Alciones, porque san Ambrosio dize, que en la arena, y Ovidio, que pendientes sobre el mar (a lo qual parece aludió don Luis)... Y assí parece que edifican sus nidos arrimados a las rocas que están sobre el mar; porque de adonde avían de estar pendientes, sino era de las rocas... Por ventura dixo por este nuestro Poeta, que el marítimo Alción coronava una roca eminente sobre sus huevos, esto es, que volava sobre la roca de donde estava pendiente su nido."
>
> (fol. 408 v.)

Desde el punto de vista formal y estilístico, en el primer verso

de este pasaje puede advertirse una posible reminiscencia de los siguientes versos de *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

> ¿Quien vió *eminente roca* en la *marina*,
> de innumerables olas contrastada...?
>
> (X, p. 55 a.)

Nótese, en efecto, el sorprendente paralelismo entre los elementos integrantes del primer verso que acabamos de transcribir: *marina* y *eminente roca,* con dos de los que figuran en el primer verso gongorino de la presente octava: *marítimo* y *roca eminente,* probablemente sugeridos por el modelo que apuntamos. Góngora introdujo, sin embargo, en el verso recreado por él un elemento nuevo, la alusión al Alción, que, como señaló ya Salcedo Coronel, se inspira en la fábula de Alcíone, relatada en las *Metamorfosis* de Ovidio:

> coeunt fiuntque parentes
> Perque dies placidos hiberno tempore septem
> Incubat Alcyone pendentibus aequore nidis.
> Tunc iacet unda maris; ventos custodit et arcet
> Aeolus egressu praestatque nepotibus aequor.
>
> (Lib. XI, vs. 744-48.)

Que dice así en la versión de Sánchez de Viana (Valladolid, 1589):

> En el Invierno, y dias sosegados
> sobre el mar, de quien algo ya se fían
> Pendientes nidos forjan, y contados
> Siete continuos dias esta echada
> Alcyone en sus huevos muy amados.
>
> (Libro Onzeno, fol. 126 v.)

Y en la de Pérez Sigler (Burgos, 1609):

> Pendiendo sobre el mar el nido Alcione
> (el qual en componer tarda otros siete)
> en el hynvierno esta sobre sus huevos;
> por aquestos catorze dias tranquilo
> el mar esta, que Eolo encerrados
> porque sus nietos no reciban daño,
> tiene en sus cuevas los soberbios vientos.
>
> (Libro undécimo, fol. 296 v.-297.)

A la misma fábula alude Virgilio en las *Geórgicas:*

> Non tepidum ad solem pinnas in litore pandunt
> Dilectae Thetidi alcyones.
>
> (Lib. I, vs. 398-399.)

Quien insiste en que anidan junto al mar:

> Litoraque alcyonem resonant, acalanthida dumi
>
> (Lib. III, 338.)

En realidad, la alusión a los alciones y a la calma del mar se encuentra ya en Teócrito, en el Idilio VII, *Las Thalisias:*

> "Los alciones sosegarán las olas y el mar, el Noto y el Euro que agita las algas más profundas.—los alciones, los mas queridos por las glaucas Nereidas entre todos los pájaros que extraen su sustento del agua salada."

Aparece también en Ovidio, en la epístola de Leandro a Hero, en las *Heroidas:*

> Alcyones solae, memores Ceycis amati,
> Nescio quid uisae sunt mihi dulce queri.
>
> (Epíst. XVIII, vs. 81-82.)

Que dice así en la versión castellana de Diego Mexía, publicada en el *Parnaso antártico* (Sevilla, 1608):

> De cuando en cuando me hirió el oído,
> De solas las *Alciones* el canto,
> Por Ceice, su amantísimo marido.
>
> (Epíst. XVII, p. 297.)

En el *De Bello Punico* de Silio Itálico:

> et strato Gaulum spectabile ponto,
> Quum sonat Halcyones cantu, nidosque, natantes
> Immota gestat, sopitis fluctibus, unda.
>
> (Lib. XIV, vs. 275-277.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

> "Para significar que estaba el mar en calma, dice que el *Halción,* estaba empollando sus huevos *coronando* la punta de un escollo. La frase misma que dijo D. L. en la estancia 33:
>
> No el ave reyna así el fragoso nido
> corona inmóvil."
>
> (Nota 1, col. 319.)

Y después de citar los pasajes clásicos de Virgilio en las *Geórgicas* y de remitirnos a la fábula de Alcione en el libro XI de las *Metamorfosis,* cita a Juan de Mena en el primer verso de un curioso pasaje del *Laberinto de Fortuna* o *Las Trescientas,* que transcribimos íntegro:

> Nin baten las alas ya los *alçïones,*
> nin tientan jugando de se roçiar,
> los quales amansan la furia del mar
> con sus cantares e lánguidos sones,
> e dan a sus fijos contrarias sazones,
> nido en invierno con grande pruína,
> do puestos açerca la costa marina,
> en un semilunio les dan perfeçiones.
>
> (171, p. 92-3.)

Una alusión a los alciones aparece también en la Canción *Del Marqués a ruego de su primo Don Fernando de Guevara* del Marqués de Santillana:

> Fin darán las *Alcïones*
> al su continuo lamento,
> e perderan sentimiento
> las míseras Pandïones.
>
> (Copla VII, vs. 49-52.)

De las fuentes clásicas citadas proceden las alusiones de la poesía renacentista. Así en el *Orlando furioso* de Ariosto:

> E s'udir le *Alcione* alla marina
> Dell'antico infortunio lamentarse.
>
> (X, 20.)

Siguiendo a Ariosto, Camoens en *Os Lusíadas* (Lisboa, 1592):

As *halcyoneas aves* triste canto
Junto da costa brava levantaram,
Lembrandose do seu passado pranto
Que as furiosas aguas lhe causaram.

(VI, 77.)

El mismo Camoens, en la *Egloga VII* de sus *Rhytmas* (Lisboa, 1595):

Estava a triste *Alcíone* esperando
Com longos olhos o marido ausente;
Mas os irados ventos assoprando,
Mas águas o afogaram, tristemente.

(p. 113, 5-8.)

Juan Rufo, en *La Austríada* (Madrid, 1584):

¿Qué calma será aquesta! dijo un dia;
Si en el mar me hallara a estas sazones,
Dijera que criaban *alciones*.

(IX, p. 50 a.)

Pedro de Oña, en el *Arauco domado* (Lima, 1596):

Alcione sale ya sobre el arena,
La grulla por el aire sola grita,
Y la infeliz corneja está en su playa
Al marinero mártir dando vaya.

(III, p. 365 b.)

En la *Jerusalén Conquistada* de Lope (Madrid, 1609):

Mira los *alciones* con que brío
Sus nidos hacen en aquellas rocas.

(Lib. XIV, p. 445.)

La alusión al Alción para describir el estado de la mar en calma es

típica de Góngora desde mucho antes de la redacción del *Polifemo*. Lo encontramos ya en una canción escrita en 1606:

Serenísimas plumas
vista del *Alción* el Austro insano.

(392, p. 599.)

Y también en estos versos de una canción fragmentaria escrita en 1608:

Gimiendo el *Alción*, era en la playa
ruiseñor en la selva.

(394, p. 600.)

**2. que espejo de zafiro fué luciente
la playa azul de la persona mía.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

"El día que la playa azul fué espejo de luziente zafiro a mi persona, quiso dezir el día que el mar sirvió a mi persona de espejo. Para significar la serenidad del mar, el día que se vió Polifemo en sus aguas, dize, que el Alción volava sobre sus huevos; porque según Plinio en el cap. 47, del lib. 2, mientras esta ave haze su nido, que son siete días, y otros siete después que pone sus huevos, y los saca, el mar está quieto y sossegado, con ser el tiempo más riguroso del Invierno: y assí los llaman estos días Halciónides"

(fol. 407 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"Estava sossegado el mar quando le sirvieron de espejo las ondas donde se miró Polifemo."

(Nota 2, col. 321.)

En este pasaje Góngora funde la idea del modelo ovidiano de las *Metamorfosis:*

Certe ego me noui liquidaeque in imagine uidi
Nuper aquae, placuitque mihi mea forma uidenti.

(Lib. XIII, 840-1.)

Libérrimamente deformada por las arbitrarias versiones de los traductores clásicos, no muy acertados en este pasaje. Desde Sánchez de Viana (Valladolid, 1589):

> Que cierto, bien conozco mi figura
> No ha mucho rato, estuve bien atento
> Mirandome en el agua clara y pura,
> Y diome mi belleza gran contento.
>
> (Lib. XIII, fol. 150 v.)

Al mismo Pérez Sigler (Burgos, 1609):

> mireme el otro dia en la agua, a donde
> me vi no menos bello que gallardo.
>
> (Lib. XIII, fol. 348 v.)

Y funde la imitación de su modelo ovidiano con el recuerdo de unos versos virgilianos de las *Bucólicas,* mil veces repetidos en la poesía eglógica renacentista:

> Nec sum adeo informis, nuper me in litore vidi
> Quum placidum ventis staret mare.
>
> (Egl. II, vs. 25-6.)

Juan del Enzina, en su versión libre de la *Egloga Segunda,* traduce de este modo el *Nec sum adeo informis:*

> Ni yo soy tan bovo afé,
> Que no sé
> Conocer menguas y sobras,
> Que no ha mucho que en mis obras
> Me agradé
> Sino me cegó la fe.
>
> (tomo V, p. 275, *Antología.)*

Véase la elegante versión del horaciano Fray Luis de León, nuestro máximo traductor clásico de las *Bucólicas:*

> Pues menos soy tan feo; que aun agora
> estando el mar en calma he contemplado
> mi rostro en la ribera...
>
> (Egl. II, vs. 41-3, p. 274.)

El humanista murciano don Francisco Cascales disertó sobre este problema en una de las epístolas de sus *Cartas Filológicas,* escrita *En defensa de ciertos lugares de Virgilio* y enderezada a don Tomás Tamayo y Vargas, el comentarista de Garcilaso, y en la cual traduce también el pasaje virgiliano:

"Dos lugares toca v. m.: uno, folio 5, sobre el verso:

Cuando corta la espada en un rendido.

y otro, folio 41, sobre el hemistiquio y verso siguiente:

Agora me veo
En esta agua que corre clara y pura.

En ambos lugares está, a mi parecer, mal acusado Virgilio de los que v. m. dice. Respondamos a este último, que es más fácil, primero. Dice Marón:

Nec sum adeo informis, nuper me in littore vidi,
Cum placidum ventis staret mare.

Ni soy tan feo; que ahora en la ribera
Deste mar me miré, que estaba en calma.

No sé con qué ojos miraron Servio y Rhodrigino aquí estos versos, confesando el uno descuido en Virgilio y excusándole con que se engañó por Teócrito, que lo dijo en la persona de Polifemo, y que éste lo pudo decir, como hijo de Neptuno, que tenía potestad sobre las aguas, lo que no pudo hacer el pastor Mantuano; y el otro teniendo por imposible que se hubiese visto en el mar, por ser su agua oleosa de su naturaleza, y por ser agitable. Vuelvo a decir que no sé con qué ojos miraron estos graves críticos a Virgilio, pues no vieron la evidentísima razón que da diciendo:

Cum placidum ventis staret mare.

"Estando el mar en calma." Lo cual es certísimo, porque yo he hecho la experiencia en el mar, y la podrá hacer cualquiera; y hallará esta verdad, así en aguas saladas como dulces, que unas y otras son transparentes, y por el mismo caso *reddunt imaginem cernentis,* representan el rostro del que se mira, y aún todo el cuerpo. El negocio consiste en que estén las aguas sosegadas; porque sola la agitación es el impedimento de no verse el que se mira. Y así, todas las veces que a las aguas se dan los epítetos de

verdes, vítreas, líquidas, plácidas, se entiende sosegadas; que con la agitación y movimiento ni están claras ni puras; por lo cual no debe ser calumniado Virgilio, que dijo:

Cum placidum ventis staret mare.

Ni Garcilaso, que dijo:

En esta agua que corre clara y pura."
(Década II. Epist. II, p. 25-28, t. II.)

Es evidente, como nota Dámaso Alonso, que de estos versos virgilianos procede la referencia precisa de estar la mar en calma al mirarse el amante desdeñado, detalle que no está en Carrillo ni en Ovidio. En realidad, la idea procede de Teócrito, como nota ya Herrera en el Comentario a las obras de Garcilaso (pág. 426) y como señalan asimismo los comentaristas Pellicer y Salcedo.

Véase la versión que Herrera nos da del pasaje de Teócrito en sus *Anotaciones* a Garcilaso (Sevilla, 1580):

Porque yo no soy feo, como dicen
de mi, que poco a me vi en el ponto,
cuando en tranquilidad estava sesgo
i a mi juicio mio parecia
la barba bella, i bella esta luz sola.

(pág. 426.)

Y junto a ella, la excelente versión castellana en octavas, que posteriormente a la redacción del *Polifemo* llevó a cabo Villegas, de este Idilio VI de Teócrito en la segunda parte de *Las Eróticas* (Nájera, 1617):

No soy tan fiero, no soy tan deforme
como dicen de mi los que me afean;
antes al buen dictamen soy conforme,
si las aguas del mar no lisonjean:
donde una siesta, quando mas inorme
el Sol las dora, y ellas lo platean,
pude mirarme bien, porque su espejo
del rostro que me hurtó sacó un reflejo.

(pág. 126.)

Sin embargo, los modelos más asequibles y normalmente imitados

eran los ya citados de Ovidio en las *Metamorfosis* y de la Egloga II de Virgilio.

En la poesía italiana, donde los antecedentes son innumerables, el tema aparece ya, por un claro influjo ovidiano, en la Egloga *Corinto* de Lorenzo de Médicis:

Guardai nell'acqua, e, te non vi vedendo,
viddi me stesso; e parvemi esser tale
da non esser ripreso, te chiedendo.

S'io non son bianco, è il sol, né mi sta male,
sendo io pastor così forte e robusto:
ma dimmi: un uom, che non sia brun, che vale?

(vs. 109-114, p. 310.)

En la poesía española existe una larga cadena de versiones en torno al tema, procedentes generalmente de Virgilio. Así, Garcilaso, en la Egloga I de sus *Obras* (Barcelona, 1543):

No soy, pues, bien mirado
tan disforme ni feo
que aun agora me veo
en esta agua que corre clara y pura.

(Egl. I, 175-8.)

Diego Ramírez Pagán, en el soneto titulado *Ymitación de Virgilio* de la *Floresta de Varia Poesía* (Valencia, 1562):

No soy el menos rico, ni el más feo,
que yo me vi en el agua estotro día
estando la ribera sosegada.

(t. II, p. 36.)

Hernando de Acuña, en el siguiente pasaje del *Canto de Silvano* de sus *Varias Poesías* (Madrid, 1591), que traduce a la manera garcilasiana el *Nec sum adeo informis* de Virgilio:

Ni tan disforme soy, que do se ofrezca
mostrarme con pastores mis iguales
no pueda parecer, y no parezca.

(pág. 235.)

Fernando de Herrera, en su *Egloga Venatoria*, publicada en la edición de *Algunas obras* (Sevilla, 1582):

> No dudes, ven conmigo, Ninfa mia
> que no soi feo, aunque mi altiva frente
> no se muestra a la tuya semejante.
>
> (vs. 2623-5.)

Como es lógico, un tema tan ampliamente repetido en toda la poesía bucólica del Renacimiento aparece con idéntica reiteración en la poesía peninsular, de la cual cabe recordar todavía la versión portuguesa en la Egloga IV, *Lilia,* de Antonio Ferreira, publicada en los *Poemas Lusitanos* (Lisboa, 1598):

> Pois tam rustico sou, Lilia, ou tam feo?
> Pouco ha que me vi n'agoa: a cor mortal
> Desque te vi, e te chamo em vâo, me veo.
>
> (Egl. IV, p. 210-211, vs. 30-2.)

En la poesía castellana, el tema es objeto de una sistemática y nunca olvidada repetición que denota la enorme persistencia de la imitación virgiliana y ovidiana en nuestra poesía de los siglos XVI y XVII. Así, el tema aparece en *El Isidro* de Lope, en el canto ovidiano de Silvano (Madrid, 1599):

> Y a fe que no soy tan feo,
> si la fuente en que me veo
> no me engaña, Silvia hermosa.
>
> (Canto VI, p. 52.)

Barahona de Soto, en la Canción IV *de la muerte de Policena,* pone en labios femeninos esta lamentación típicamente varonil:

> No soy, si me mirares, pues, tan fea,
> Que no pueda alegrar tu airada vista
> Y poner duda en tu furiosa mano.
>
> (IV, p. 763-4.)

E intenta dar una nueva estructura formal y estilística al clásico es-

quema virgiliano en el siguiente pasaje de la Egloga IV, incluída en las *Flores* de Calderón de 1611:

Mil veces pruebo en vano
a verme el rostro en esta fuente clara
y en esto juzgo a Silvio por vencido.

(Egl. IV, p. 826.)

El mismo propósito de expresar en una forma nueva el viejo tema clásico, conservando la estructura estilística del esquema tradicional, inspiró el siguiente pasaje de la *Aminta* del Tasso:

Non son io
Da disprezzar, se ben me stesso vidi
Ne'l liquido de'l mar, quando l'altr'ieri
Taceano i venti ed ei giacea senz'onda.

(vs. 35-38.)

Que dice así en la clásica versión de don Juan de Jáuregui (Roma, 1607):

Que no merezco
Ser despreciado, si en el mar tranquilo
Bien me miré, cuando callado el viento
Sus claras ondas serenaba un día.

(pág. 10.)

Por su parte, Quevedo recreó el tema en uno de sus sonetos juveniles fechado en 1598:

Miréme en los cristales desta fuente
antes que los prendiese el yelo frío,
y vi que no es tan fiero el rostro mío
que no merezca ver tu luz ardiente.

(Soneto a Isabel, p. 3 b.)

Lasso de la Vega, en el *Manojuelo de Romances* (Zaragoza, 1601) y

en su curioso romance polifémico, incluye el tema virgiliano dentro de su reelaboración del modelo ovidiano:

> y no tan feo me siento,
> ni de tan mal aseo,
> como tu me figuras,
> que en estas aguas puras
> mis barbas y cabellos peino y veo.
>
> (135, p. 377.)

Mayor importancia posee la versión del tema que aparece en *Il Polifemo* de Tomasso Stigliani (Milán, 1600), que Góngora posiblemente tuvo en cuenta:

> Non son però così deforme e nero,
> se la fontana mia mi dice il vero...
> Poi nelle limpid'acque cristalline
> mi specchio, e vi mi lavo anco sovente.
>
> (Oct. 45, p. 202.)

Nótese, en efecto, la semejanza de conceptos entre el pasaje de Stigliane: *nelle limpid'acque cristalline mi specchio* y los versos de Góngora *espejo de zafiro fué luciente — la playa azul de la persona mía.* No es de creer, sin embargo, que el gran poeta cordobés se inspirase en este punto en el modelo de su predecesor italiano, pues salvo la posible asociación de conceptos entre el *mi specchio* y el *espejo* [*me*] *fué,* no existe la menor analogía formal ni expresiva entre ambos pasajes.

Mucho mayores son las coincidencias entre el pasaje gongorino que estamos estudiando y uno de los sonetos de las *Polifemeide* de Marino. En efecto, el gran poeta napolitano es el primero de los poetas del seiscientos que al tratar el tema polifémico en uno de los sonetos de las *Rime* (Venecia, 1602) hace que el cíclope, al mirarse en el agua, vea en su frente un sol:

> In grembo al chiaro Alfeo vidi pur ora
> l'imagin mia nel verde ombroso chiostro,
> ed a se stesso ha il suo splendor dimostro
> il vivo Sol, che la mia fronte onora.
> E, se non mi dipinge e non m'infiora
> rosa e giglio la guancia, avorio ed ostro,
> giá non son io però fèra né mostro,
> o de le notti mie novella aurora!
>
> (Soneto 4, p. 165.)

Como puede verse, el pasaje de Marino, que también contiene una versión del *nec sum adeo informis,* ofrece grandes coincidencias con el texto de Góngora, sobre el cual ha influído no sólo en la identificación del ojo que ostenta en la frente con el sol, como veremos en la nota siguiente, sino probablemente en la bellísima metáfora *espejo de zafiro fué luciente — la playa azul de la persona mía.* Nótese, en efecto, que Marino ha sido también el primero que en los versos *In grembo al chiaro Alfeo vidi pur ora — L'imagin mia nel verde ombroso chiòstro* ha dado al agua en la que el cíclope refleja su rostro una nota de color; verde en el caso del río Alfeo a que alude el poeta napolitano; azul en el caso del mar en calma que Góngora describe.

Independientemente de los dos grandes poetas italianos que acabamos de mencionar, el tema del *nec sum adeo informis* virgiliano, reaparece ininterrumpidamente en la mayor parte de los poetas españoles anteriores o coetáneos de Góngora. Así lo hace suyo Cristóbal de Mesa, en su Egloga de Melampo y Camilo en las *Diversas Rimas* (Madrid, 1606):

No soy de tan mal talle, ni tan feo
que por ese pastor me hayas trocado,
que no me iguala en esto ni en cordura,
que, a veces, en aqueste rio me veo
cuando está mas quieto y sosegado.

(pág. 88.)

Bernardo de Balbuena, en su *Siglo de Oro en las Selvas de Erífile* (Madrid, 1608):

Ni soy de gesto yo tan mal formado
Si por dicha mi imagen no me miente
Que venga a ser por feo desamado.
Ya yo me vi del Tajo en la corriente
Que como a ti de espejo me servía
Y aún ahora me veo en esta fuente.

(pág. 34.)

Entre las múltiples alusiones dispersas que podríamos citar, la más

importante y de mayor semejanza con el texto gongorino es este de la *Jerusalén Conquistada* de Lope (Madrid, 1609:

... como el Cyclope que mira
el mar del Ethna en *su luciente espejo.*

(vol. II, Lib. XIII, p. 37.)

En ella sorprende, no sólo la coincidencia del epíteto *luciente,* que uno y otro aplican al *espejo* del mar, sino el hecho, mucho más curioso y significativo, de que ambos se refieren a Polifemo, pues el símil lopesco alude claramente al cíclope *que mira — el mar del Ethna en su luciente espejo,* situación análoga a la descrita por Góngora en el pasaje que estudiamos y que posiblemente por ello atrajo su atención, si es que realmente la recordó o la tuvo en cuenta al redactar el verso *espejo de zafiro fué luciente.*

En cuanto a las reiteradas coincidencias de los imitadores y recreadores de la fábula ovidiana de Polifemo, Acis y Galatea, es evidente que proceden del recuerdo simultáneo del pasaje ya citado de las *Metamorfosis* y del esquema virgiliano de las *Bucólicas,* aunque algunas veces —en general muy pocas— la imitación no sea tan clara y perceptible y el viejo tema aparezca disfrazado bajo una forma nueva en la que se expresan los mismos conceptos con distintas palabras. Tal es el caso del siguiente pasaje de la *Fábula de Acis y Galatea* de don Luis Carrillo y Sotomayor (Madrid, 1611):

No fué naturaleza tan avara,
antes franca conmigo, de sus bienes:
ni es tan rústica, no, mi frente y cara
ni son tan feas mis valientes sienes.
Testigo me es el agua hermosa y clara
del odio injusto que a mi rostro tienes.

(pág. 152.)

Góngora se aparta de todos sus predecesores, no sólo por su barroca manera de describir el estado de la mar en calma, sino también porque el cíclope, al mirarse en el espejo del agua, no alude a su gallar-

día o a la belleza de su imagen, sino específicamente al sol que luce en su frente. Este detalle que no aparece en ninguno de los textos clásicos ni de sus predecesores renacentistas, procede evidentemente de Marino, como en seguida veremos.

En cuanto a la persistencia y continuidad del tema en la poesía española del siglo XVII posterior a la divulgación del *Polifemo* gongorino, véanse unos cuantos ejemplos que demuestran hasta qué punto la imitación de los modelos clásicos siguió ininterrumpidamente la misma trayectoria. Lope de Vega, en *La Filomena* (Madrid, 1621), nos ofrece en forma perifrástica y difusa una nueva versión del viejo esquema virgiliano:

> No sé por qué desdeñas mis amores,
> pues no me desengañan estas fuentes
> de que son mis facciones y colores
> del límite de un hombre diferentes.
>
> (Canto III, p. 112.)

En el *Orfeo en lengua castellana* de Juan Pérez de Montalbán (Madrid, 1624) encontramos una súplica amorosa del pastor Aristeo a Eurídice fugitiva, elaborada sobre el modelo ovidiano del canto polifémico. Allí aparece la siguiente versión del *Nec sum adeo informis:*

> ¿soy por ventura yo tan rudo y feo
> como el rustico Dios de los Pastores?
> ¿tienes por dicha tu por mas hazaña
> que ser tierna muger, ser debil caña?
>
> (Canto II, p. 54, vs. 2-5.)

La versión de Lope de Vega, en *La Circe,* posterior al *Polifemo* gongorino, se funde con el recuerdo de otra fábula ovidiana:

> diga el cristal de aquesta fuente pura,
> cuando estaban las ondas sosegadas
> si pudiera ser yo con poco aviso
> mas disculpado que lo fué Narciso.
>
> (Canto II, p. 231.)

Creo que vale la pena de señalar, pues el hecho no había sido advertido hasta ahora, que la versión de Lope en *La Circe* se inspira en el *Corinto* de Lorenzo de Médicis:

> Ma che paura drento al cor mi nacque,
> che non facessi come fe Narciso
> a cui la sua bellezza troppo piacque;
> quando al bel fonte ti lavasti il viso
> poi, queta la tempesta da te mossa,
> mirari nel tranquillo specchio fiso!
>
> (I, vs. 100-105, p. 310.)

Pedro Soto de Rojas, en la *Egloga primera* de su *Desengaño de Amor en Rimas* (Madrid, 1623), repite una vez más el clásico esquema virgiliano:

> no soy (si bien mirado)
> tan disforme de miembros ni tan feo,
> que te pueda causar el verme espanto.
>
> (Egl I, p. 52, vs. 3-5.)

El mismo Soto de Rojas, en la *Egloga quarta* de *Fenixardo y Menalca* del *Desengaño de Amor en Rimas,* modifica ligeramente la fórmula clásica:

> Mirase por ventura,
> surco en mi rostro? cana en mi cabello?
> soy jornalero yo? soy mal nacido?
> no soy de compostura,
> conforme de las plantas hasta el cuello?
>
> (pág. 196, vs. 32-36.)

Mira de Amescua vuelve a elaborar con una ordenación distinta el viejo tema del *Nec sum adeo informis* en la comedia mitológica *Polifemo y Circe:*

> En esta inútil y secreta fuente,
> Me quise contemplar el otro día,
> Si bien la imagen bella de mi frente
> En los breves cristales no cabía;

Y viéndome tan raro y eminente,
Casi lo que Narciso hacer quería;
Y admirándome dije a Galatea:
Solo a tus ojos mi altivez es fea.

(Jornada I, p. 417 a.)

Esteban Manuel de Villegas, en el Idilio II de *Las Eróticas* (Nájera, 1617), convierte el *nec sum adeo informis* en *nec sum adeo vetustus:*

Ni soy tan viejo yo, que bien pudiera
tener entre los dioses cetro y silla;
pues mientras ellos gozan de su esfera,
yo rijo a su pesar tan ancha orilla.

(p. 316, t. I.)

Lope de Vega, en *La Gatomaquia* (Madrid, 1634), nos ofrece una versión burlesca del tema:

Pues no soy yo tan feo,
Que ayer me vi, mas no como me veo,
En un caldero de agua, que de un poço
Sacó para regar mi cara un mozo,
Y dixe: Esto desprecia Zapaquilda?
O zelos, o piedad, o Amor reñilda.

(Silva primera, fol. 93-93 v.)

Finalmente, para mostrar hasta qué punto la imitación del esquema virgiliano es corriente en toda la literatura europea de los siglos XVI y XVII, véase la clásica versión del tema en la poesía francesa del Renacimiento, en este pasaje de *Le Cyclope Amoureux* de Ronsard, donde el recuerdo de los versos virgilianos se funde al del modelo de Ovidio, sin aludir ni remotamente al ojo del cíclope:

Certes je me cognois, je ne suis si difforme
Qu'en beauté je ne trouve agreable ma forme:
Ma face l'autre jour dans l'onde j'esprouvay
Quand la mer estoit calme, et beau je me trouvay.

(Tome V, p. 343.)

Es preciso recordar, finalmente, que por influjo de los modelos clásicos tantas veces mencionados, la idea de contemplar la propia imagen

en el espejo del agua es un tópico muy corriente en la poesía italiana renacentista, que aparece en escenas y episodios no necesariamente bucólicos o idílicos. Véase, por ejemplo, el siguiente pasaje del *Orlando innamorato* de Boiardo:

A l'onde chiare specchiandosi il volto,
Fuor di se stesso e fuor di sentimento.

(Lib. III, VII, 9.)

También el *Orlando furioso* de Ariosto alude al espejo de las ondas:

Ecco non lungi un bel cespuglio vede
Di spin fioriti e di vermiglie rose,
Che delle liquide onde al specchio siede.

(I, 37.)

Igualmente Torquato Tasso en un soneto de las *Rime per Lucrezia Bendidio:*

Fermo suo corso il rio, pur come vago
Di fare specchio a quelle chiome bionde
Di se medesmo ed a que'dolci lumi;

(IV, p. 648.)

Y el mismo Tasso, en las *Rime per Laura Peperara:*

E se talor si specchia in fiume o'n fonte
Il sol ne l'onde tremolar non mira
Sí bella mai la ripercossa imago.

(II, p. 689.)

3. **miréme y lucir vi un sol en mi frente cuando en el cielo un ojo se veía.**— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

"*Miréme* / Este concepto es muy repetido de los antiguos y modernos... *Y luzir vi un sol en mi frente / quando en el cielo*

un ojo se veía / Declara el poeta en esta usurpación la arrogancia de Polifemo que se juzgava igual en grandeza y luz al cielo."

(fol. 408 v.-409.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"Imitación de Virgilio lib. 3, *Aen.* que compara el ojo de Polifemo al sol."

(Nota 5, col. 323.)

La comparación entre el ojo del cíclope y el sol está ya en la *Eneida* de Virgilio:

et telo lumen terebramus acuto
ingens quod torua solum sub fronte latebat,
Argolici clipei aut Phoebeae lampadis instar.

(Lib. III, 635-7.)

Que Gregorio Hernández de Velasco había vertido un tanto arbitrariamente en estos versos de su traducción castellana (Amberes, 1557):

Un solo ojo escondía del rostro infando
El sobrecejo horrible, i jamas vimos
Griego pavés, que tal compás tuviese
Ni Sol o Luna, que menor no fuesse.

(Lib. III, vs. 639-42, p. 142.)

Que Diego López tradujo en forma muy pedestre en su versión de las *Obras* de Virgilio (Valladolid, 1601):

y quebrámosle un ojo con aguda arma, el qual solo escondía en la cruel frente semejante a un escudo Griego, o al rayo del Sol.

(Lib. III, p. 200 a.)

Y que, posteriormente al *Polifemo,* Cristóbal de Mesa tradujo más fielmente en este pasaje:

Le quebramos con un agudo leño
De la frente cruel el ojo solo
Qual gruesso escudo, o lampara de Apolo.

(Lib. III, fol. 77 v.)

Sin embargo, es Ovidio, en el libro XIII de las *Metamorfosis*, quien sugiere todas las imágenes de la poesía renacentista en torno al tema, atribuyéndole un ojo al sol.. Ovidio, en efecto, pone estos versos en boca del cíclope:

Unum est in media lumen mihi fronte, sed instar
Ingentis clipei, quid? non haec omnia magnus
Sol videt e caelo? soli tamen unicus orbis.

(Lib. XIII, 851-3.)

Que pueden leerse, traducidos con bastante fidelidad, en la versión clásica de Pedro Sánchez de Viana (Valladolid, 1601):

Un ojo tengo en medio de la frente
Como un escudo grande, y excelente
El Sol que alumbra tierra, mar y cielo
Con su cara hermosissima, redonda
No tiene más de un ojo, y en el suelo
Que cosa puede aver que se le esconda?

(Libro trezeno, fol. 150 v.)

Y muy trabajosamente elaborados en la de Pérez Sigler (Burgos, 1609):

De un ojo (como ves) yo me contento
que a par de un terso escudo resplandece
y aunque es solo, me vale a mi por ciento
pues lexos, veo con él quanto se offrece
y el Sol que todo cielo y elemento
vee, y con su clara lumbre lo escurece
va discurriendo deste al otro Polo
con su gran resplandor único y solo.

(Libro décimotercio, fol. 349.)

De este pasaje ovidiano procede directamente la imagen de Carrillo, el más inmediato predecesor de Góngora, en la *Fábula de Acis y Galatea* (Madrid, 1611):

Ciñe mi larga frente un ojo; el cielo
—como el hermoso Sol— lo alumbra solo.

(pág. 152.)

Y la del mismo Ronsard, en su *Cyclope Amoureux,* que sigue en los detalles el texto ovidiano con gran fidelidad:

> Je n'ay qu'un oeil au front: le Soleil qui nous darde
> Le jour de ses rayons, d'un seul oeil nous regarde:
> La Lune n'a qu'un oeil, je n'ay qu'un oeil aussi:
> Compagnon du Soleil j'allege mon souci.
>
> (pág. 343.)

Y también la de Tomasso Stigliani en *Il Polifemo* (Milán, 1600):

> Un'occhio ho si, ma in guisa 'e me duole,
> ch'io non invidio ad Argo i cento suoi.
> Chi piú bello del Ciel, da cui si suole
> ogni bellezza derivar fra noi?
> E pur'ha un'occhio in faccia, io dico il Sole,
> con cui mira da' mori a' liti eoi.
>
> (Oct. 46, p. 202.)

Como puede verse, la originalidad de Góngora es absoluta respecto a sus predecesores Carrillo y Stigliani, mas no así respecto a Marino, de quien procede la absoluta identidad entre el ojo del cíclope y el sol:

> In grembo al chiaro Alfeo vidi pur ora
> l'imagin mia nel verde ombroso chiostro,
> ed a se stesso ha il suo splendor dimostro
> il vivo Sol, che la mia fronte onora.
>
> (Soneto 4, p. 165.)

Por su parte, Lope de Vega, en *La Circe,* adopta la imagen de Marino, a través del *Polifemo* de Góngora, a quien imita:

> ¿que me admiro
> que un solo sol que tengo, tengan ciego
> cuando las luces que me abrasan miro?
>
> (Canto II, p. 229.)

4. **neutra el agua dudaba a cual fe preste**
o al cielo humano, o al cíclope celeste.—Esta original contraposición gongorina, para esclarecer la cual basta recordar que en la octava VII Góngora

ha llamado *orbe* la frente del cíclope, procede de un pasaje de *Il Polifemo, Stanze Pastorale* de Tomasso Stigliani, según señalaron ya los comentaristas con absoluta unanimidad.

En efecto, Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

> "La agua en quien se representavan las imagenes del Cíclople, y el cielo dudava, sin declararse por ninguna de las partes, a qual daría crédito, o al cielo humano, que era Polifemo (y se llama assí, por aver dicho que tenía un Sol en su frente) o al verdadero cielo, a quien llama Cíclope celeste, por el Sol. Esto imitó del Stilano, Poeta italiano en otra canción que hizo del Polifemo, donde comparándose al cielo, el Cíclope dize:
>
> *E pur ha un ochio in faccia, io dico, il Sole*
> *Con cui mira da i mori a i liti Eoi,*
> *Ei soto'l mare, io nel mio scolio il celo*
> *Ei Polifemo grande, io picciol cielo.*
>
> [Oct. 46, p. 202.]
>
> Cuidadosamente escrive D. L. este verso, que parece largo para significar la duda, y suspensión del agua en este juizio."
>
> (fol. 409-409 v.)

Aunque no lo declare expresamente, es casi seguro que Salcedo Coronel había tomado esta fuente, evidentemente certera, de los *Discursos apologéticos* de Pedro Díaz de Ribas, quien había escrito a propósito de este pasaje:

> "Bizarra imaginación! A este modo dixo el Stilan en la canción de Polyphemo."
>
> (Nota 113, fol. 211.)

Transcribiendo, acto seguido, el pasaje íntegro de Stigliani que hemos citado, precedido de los cuatro versos inmediatamente anteriores.

Por su parte, Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe:

> "Estava indecisa la agua (esso es *neutral*) sobre a qual avía de creer cielo o Cíclope, si avía de juzgar por cielo humano a Polifemo, por verle con un sol en la frente, o por cíclope celes-

tial al cielo por tener un ojo. Esta locución misma he visto en Tomas Estillani, Italiano *in Poliphemo.* No decido quien lo imitó del otro.

Ei sotto'l mare, io nel mio scoglio il celo
Ei Polifemo grande, io picciol cielo.

(Nota 6, col. 323.)

Como sea que la edición del *Polifemo* de Stigliani (Milán, 1600) es sobradamente anterior a la redacción del *Polifemo* gongorino, la duda de Pellicer respecto a la prioridad de la idea entre los dos poetas carece de sentido, y demuestra que tomó la noticia de Salcedo, ignorando la fecha del poema italiano.

En cuanto al verso gongorino de este pasaje, *o al cielo humano, o al cíclope celeste,* es preciso advertir que contraposiciones o antítesis de este tipo, expresadas para lograr una identificación, se encuentran con frecuencia en la poesía renacentista de los siglos XVI y XVII. Sin embargo, la más próxima al verso de Góngora que hemos encontrado aparece en el siguiente pasaje de la *Vida y muerte del Patriarca San Joseph* de José de Valdivielso (Toledo, 1607):

Celestial hombre, o ángel humanado.

(I, p. 141 a.)

5. **neutra.**– Según Dámaso Alonso en *La lengua poética de Góngora,* el cultismo *neutro,* usado por Góngora en este pasaje en la acepción de "neutral", "imparcial", aparece registrado por vez primera en su acepción gramatical en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611). En la acepción de persona sin sexo, aparece en un *Epigrama* de don Diego Hurtado de Mendoza, anterior lógicamente a 1575, fecha de su muerte:

Febo dijo, varón es;
Marte hembra, y *neutro* Juno.

(pág. 477.)

Hembra y macho y *neutro* siendo.

(pág. 478.)

Fuera de su uso gramatical, es rarísimo en la poesía española anterior a Góngora, pero es bastante frecuente el cultismo *neutral*, citado por Dámaso Alonso entre las censuras anticultista. Registrado ya en el *Tesoro* de Covarrubias, aparece, entre otros, en los textos siguientes: En la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569):

Que poco se mostró *neutral* la suerte.
(IV, p. 19 b.)

Baja las armas hasta allí *neutrales*.
(IX, p. 38 b.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Y sus *neutrales* ánimos mitiga.
(II, p. 14 b.)

Y la victoria, que *neutral* estaba.
(VIII, p. 45 b.)

Y así, dura *neutral* la gran pendencia.
(X, p. 53 b.)

Y que se está *neutral*, turbio y suspenso.
(XVIII, p. 99 a.)

Pero estan *neutrales* — los árduos fines.
(XXIII, p. 127 b.)

La victoria *neutral* a cada parte.
(XXIV, p. 130 b.)

Y en *La primera parte de la Angélica* de Barahona de Soto (Granada, 1586):

Por ver *neutral*, y tan incierto el hecho.
(Canto I, fol. 16.)

OCTAVA LIV

Registra en otras puertas el venado
sus años, su cabeza colmilluda
la fiera, cuyo cerro levantado
de helvecias picas es muralla aguda;
la humana suya el caminante errado
dió ya a mi cueva, de piedad desnuda,
albergue hoy por tu causa al peregrino,
do halló reparo, si perdió el camino.

(vs. 425-432.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"Pretende agora Polifemo enamorar a Galatea, con que por ella es piadoso con los forasteros, diziendo que en las puertas de los caçadores se colgauan las cabeças de los venados y jaualies, y que en la suya clauaua cabeças de hombres en otro tiempo pero que ya por amor suyo los hospedaua hallando reparo en su cueua, si perdieron naufragos el camino" (col. 324).

NOTAS

1. **Registra en otras puertas el venado sus años.**— Salcedo Coronel, en su *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

> "En otras puertas, no en las mias registra el venado sus años, dízelo, porque en los cuernos del venado se conoce la edad que tiene, y los caçadores suelen clavar a sus puertas las cabeças de los que han muerto, donde parece que testifican la edad que tenían."
>
> (fol. 409 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

> "Fué ceremonia de los caçadores antiguos, clavar las armas de las fieras que caçavan a la puerta de sus casas y alcáçares... Dize D. L. que *registra sus años el venado,* porque creyeron los antiguos que cada cuerno le salía cada año, y assí avía de tener tantos años como cuernos."
>
> (Nota 1, col. 324.)

El tema arranca de las ofrendas paganas a los templos y aras de Diana, que menciona Virgilio en la Egloga VII de las *Bucólicas:*

> Setosi caput hoc apri tibi, Delia, parvus
> Et ramosa Mycon vivacis cornua servi.
>
> (vs. 29-30.)

Pasaje que aparece en los siguientes términos en la versión de Fray Luis de León:

> De un jabalí cerdoso te presenta
> esta cabeza el Títiro, o Diana,
> y estos ramosos cuernos, donde cuenta
> el ciervo vividor su vida vana.
>
> (tomo I, p. 321, vs. 49-52.)

La fuente del tema en la poesía renacentista se encuentra en el *Orlando furioso* de Ariosto:

> Qual nelle alpine ville e ne'castelli
> Suol cacciator che gran perigli ha scorsi
> Su le porte attaccar le irsute pelli
> L'orride zampe e i grossi capi d'orsi.
>
> (XV, 50.)

De este pasaje proceden los versos de Garcilaso en que Góngora se ha inspirado, primordialmente, en la *Egloga II:*

> ora clavando del ciervo ligero
> en algun sacro pino los ganchosos
> cuernos con puro corazón sincero.
>
> (vs. 194-196.)

Por influjo de Garcilaso aparece en la *Egloga Venatoria* de Fernando de Herrera, publicada en *Algunas obras* (Sevilla, 1582):

> ... si é venerado
> tus aras, i colgado
> del javalí terrible i violento
> l'alta frente, i del ciervo la ramosa,
> muéstra(t')á mis dolores pïadosa.
>
> (vs. 2592-6, p. 136.)

aunque en el texto de Herrera el colgar las cabezas del jabalí y del ciervo no es un trofeo de caza, sino una ofrenda a Diana cazadora, de acuerdo con la fuente virgiliana.

Góngora elabora ya el tema, por influjo de Garcilaso, en un soneto, escrito en 1603, *De los Señores Reyes Don Felipe III y Doña Margarita, en una montería:*

> Clavar *victorioso* y fatigado
> al español Adonis vió la Aurora.
> al tronco de una encina vividora
> las prodigiosas armas de un venado.
>
> (360, p. 485.)

En estos versos es posible rastrear alguna reminiscencia del siguiente pasaje de la *Egloga Venatoria* de Herrera, en el cual también se alude a la cabeza de un jabalí cobrada como trofeo de caza.

por entre una i otra espessa rama,
que las hojas derrama,
un feroz javalí s'a recogido.
Con el arco en la blanca i tierna mano
baxa, qu'antes qu'al llano
llegues, *atravessado i estendido*
de mi venablo, i muerto, la espumosa
cabeça llevarás vitorïosa.

(vs. 2563-70.)

Pasaje, por cierto, que Góngora ha recordado también en este otro de la Dedicatoria de las *Soledades* al Duque de Béjar, en donde se alude nuevamente a la costumbre de clavar en el tronco de un árbol la cabeza de las piezas cobradas en la cacería:

y, en cuanto da el solícito montero
al duro robre, al pino levantado
—émulos vividores de las peñas—
las formidables señas
del oso que aun besaba, *atravesado,*
la asta de tu luciente jabalina...

(vs. 16-21.)

El tema aparece también en la Egloga V de *La Bucólica del Tajo* de Francisco de la Torre:

Que cortes la cabeza fuerte pido
de aqueste bello ciervo desangrado,
para colgar del ramo florecido
adonde le faltó su aliento amado.

(p. 147, vs. 4-7.)

Lope de Vega, en *La Arcadia* (Madrid, 1598), alude también a la costumbre citada, vertiendo en prosa los versos garcilasianos:

"... adornar las aras de Diana de cabezas de ciervos armadas de ganchosos cuernos, de jabalíes colmilludos, astutas zorras y silvestres búfalos..."

(Lib. III, p. 140.)

Marino, en un soneto de las *Rime* (Venecia, 1602) que lleva por título *In morte d'un Cane,* alude también a la costumbre de los cazadores de clavar la cabeza de sus piezas en el tronco de un árbol como trofeo:

Ove dal tronco di tue glorie inciso
Del Cinghial, che sbranasti, e che ti morse,
Il teschio per trofeo pende reciso.

(pág. 99.)

Esta rústica costumbre de adornar con las cabezas de las piezas cobradas la puerta del albergue del cazador aparece también como bárbara usanza de los indios y hechiceros araucanos en *La Araucana* de Ercilla. Véase cómo nos describe la cueva de Fitón:

Debajo de una peña socavada
de espesas ramas y árboles cubierta,
vimos un callejón y angosta entrada,
y mas adentro una pequeña puerta,
de cabezas de fieras rodeada.

(XXIII, p. 87 b.)

En el *Arauco domado* de Pedro de Oña, al describir unas cuevas que utilizan los indios para sus hechicerías:

Las cuales, en lugar de ricos paños,
están de abajo arriba entapizadas
con todo el suelo en ámbito de esteras
y de cabezas hórridas de fieras.

(II, p. 360 b.)

Con posterioridad a la difusión del *Polifemo,* las imitaciones de este pasaje gongorino son abundantísimas. Soto de Rojas, en *Los Rayos del Faetón* (Barcelona, 1639):

Al colmilludo hocico, ni al ganchoso
Oydo, no valió fuga o cautela;
Antes adornan, troncos, los mayores,
Decente presunción de caçadores.

(*Rayo Matvtino,* Oct. 91, p. 321.)

El mismo, en el *Paraíso cerrado para muchos* (Granada, 1652):

Vn cierbo, que ante el móbil poderoso
Los tesoros registra de sus años
En el volumen que le dió ganchoso:

(Mansión Quinta, p. 403, vs. 10-12.)

Y también en la *Egloga Quinta* del *Desengaño de Amor en Rimas* (Madrid, 1623):

los zagales bizarros
adornen estos troncos a honor tuyo,
de colmilludas, y ganchosas testas.

(p. 234, vs. 32-34.)

2. **su cabeza colmilluda**
la fiera, cuyo cerro levantado
de helvecias picas es muralla aguda.—Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* comenta muy lacónicamente este pasaje:

"Habla del jabalí cuyas cerdas erizadas parecen en lo agudo picas."

(Nota 1, cols. 324-5.)

Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe por su parte:

"Y también registra en otras puertas su cabeça colmilluda la fiera, cuyo cerro levantado es aguda muralla de picas Helvecias; quiso dezir, que en otras puertas se vé colgada la cabeça colmilluda del javalí; y compara las erizadas cerdas de su cerro a las picas de los Helvecios, que oy llamamos Esguízaros, por ser famosas en las historias las esquadras de piqueros desta nación."

(fol. 409 v.)

Ovidio, en la epístola IV de las *Heroidas,* de Fedra e Hipólito, alude al colmillo curvo del jabalí:

Ipsa comes ueniam, nec, me latebrosa mouebunt
Saxa *neque obliquo dente timendus aper.*

(Epístola IV, vs. 103-104.)

Pero en la versión de Diego Mexía no aparece el clásico adjetivo *colmilludo,* ni se alude siquiera a los colmillos:

> Ni me dará pavor el turbulento
> Y fiero jabalí, que si barrunta
> La muerte, es de temer su movimiento.
>
> (Epístola IV, p. 54.)

Séneca, en la tragedia *Phaedra,* alude a los colmillos del jabalí:

> tunc uulnificos acuit dentes
> aper et toto est spumeus ore.
>
> (vs. 346-347.)

Pero tanto Pellicer como Salcedo Coronel señalan una evidente reminiscencia de Garcilaso, procedente del mismo pasaje de la *Egloga II,* que hemos citado en los anteriores versos:

> *la colmilluda testa* ora llevando
> del puerco *jabalí cerdoso y fiero.*
>
> (vs. 191-2.)

La fuente es patente por cuanto en la poesía española renacentista las descripciones del jabalí calcadas sobre el modelo de Garcilaso desechan las más de las veces la alusión a la *cabeza colmilluda* y repiten incansablemente los dos epítetos *cerdoso y fiero,* que el mismo Garcilaso ha recordado en otro pasaje de la misma *Egloga II:*

> como lebrel de Irlanda generoso
> que *el jabalí cerdoso y fiero* mira...
>
> (vs. 1666-7.)

Así aparece en la *Egloga Venatoria* de Herrera *(Algunas obras,* Sevilla, 1582):

> mire al halcón veloce i atrevido,
> o espere *al javalí cerdoso i fiero.*
>
> (vs. 2546-7.)

En la segunda parte de *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1578):

Cual *el cerdoso jabalí* herido
Al cenagoso estrecho retirado,
De animosos sabuesos perseguido.

(XXII, p. 84.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Cual suele la orgullosa montería
Cercando *al jabalí cerdoso* esquivo...

(XVI, p. 86.)

Gutierre de Cetina, en el Soneto CXIII de sus *Obras:*

Hiere el puerco monteés *cerdoso y fiero,*
Y la alterada sangre, detenida,
Tarda del corazón a la herida,
Y una blanca señal muestra primero.

(tomo I, p. 101.)

El mismo, en el Soneto CLXXIX *Al Príncipe de Ascoli:*

¿Que aprovecha, Señor, andar nuscando
Ora *el puerco montés, cerdudo y fiero?*

(tomo I, p. 159.)

En la versión de Fray Luis de León de la Egloga VII de Virgilio:

De un jabalí cerdoso te presenta
esta cabeza el Títiro, o Diana.

(vs. 49-50, p. 321, t. I.)

Cervantes, en *La Galatea* (Alcalá, 1585):

¿Quien de seguir con passos diligentes
la suelta liebre o *jabalí cerdoso?*

(Lib. VI, p. 266, r. 24-25.)

En el *Arauco domado* de Pedro de Oña (Lima, 1596):

Pues por el bosque espeso y enredado
Ya sale *el jabalí cerdoso y fiero.*

(V, p. 374 a.)

En el *Siglo de Oro* del Obispo Balbuena (Madrid, 1608):

En él de *un fiero jabalí cerdoso*
por remate un colmillo en blanco estaño
ligado con engaste artificioso.

(Egloga IX, p. 195.)

Tan sólo en la Canción de *El gigante a Crisalda,* en el episodio polifémico de *La Arcadia* de Lope (Madrid, 1598), aparece el adjetivo garcilasiano, que repite Góngora:

el jabalí colmilludo,
de quien Venus se lamenta.

(Lib. I, p. 57.)

Y en este otro pasaje de *La Arcadia:*

"... adornar las aras de Diana de cabezas de ciervos armadas de ganchosos cuernos, *de jabalíes colmilludos...*"

(Lib. III, p. 140.)

Cervantes, en la segunda parte del *Quijote* (Madrid, 1615), ya posterior al *Polifemo* lo usa también:

"... Finalmente, *el colmilludo javali* quedó atravessado de las cuchilladas de muchos venablos que se le pusieron delante..."

(Segunda parte, cap. XXXIV, p. 423, t. III.)

Lope, en los siguientes versos de un soneto de las *Rimas de Burguillos* (Madrid, 1634), repite la fórmula tradicional:

Si tal fuera el venablo de Diana
Quien fuera entonces *Iavalí cerdoso?*

(fol. 14.)

Por el contrario, Pedro Soto de Rojas, en los *Fragmentos de Adonis* (Granada, 1652), sigue la fórmula gongorina:

Durmiendo Adonis fatigado estava,
De perseguir *la fiera colmilluda.*

(Fragmento IV, p. 462, vs. 14-15.)

El blasón de tu casa generosa
No se adquirió *con testas colmilludas.*

(Fragmento VI, p. 479, vs. 5-6.)

Que a mayor vencimiento está dispuesto
El hozico tajante colmilludo.

(Fragmento VII, p. 486, vs. 1-2.)

Que alterna en el mismo poema con la fórmula clásica:

Es vn *cerdoso jabalí* que goza
La temerosa magestad del monte.

(Fragmento VII, p. 484, vs. 26-27.)

3. cuyo cerro levantado
de helvecias picas es muralla aguda.— Este curioso símil procede, como señalan ya los comentaristas, de un pasaje del Libro VIII de las *Metamorfosis* de Ovidio, en el que se relata la cacería y muerte del jabalí de Calidón. Allí Ovidio describe al jabalí con "los ojos brillantes de sangre y fuego, se eriza la hórrida cerviz y se erizan cerdas semejantes a rígidas lanzas. Se yerguen como una empalizada, como altas lanzas, las cerdas."

Sanguine et igne micant oculi, riget horrida cervix
Et saetae similes rigidis hastilibus horrent,
Stantque velut vallum, velut alta hastilia saetae.

(Lib. VIII, 284-286.)

Véase el pasaje ovidiano en la traducción castellana de Sánchez de Viana (Valladolid, 1589):

Sus ojos son sangrientos y fogosos,
Las cerdas como agudos pasadores,
Que en la hórrida cerviz y los bravosos
Lados estaban yertos, semejantes
A valladar, espesos y espantosos.

(Libro octavo, fol. 132.)

Como puede verse, no es de extrañar que Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* asegurase, después de mencionar algunos posibles precedentes clásicos:

"Mejor que todos Ovidio lib. 8. *Met.* Cuyo lugar es de los más particulares y escogido, pues compara a las *Picas* las cerdas del javalí."

(Nota 2, col. 325.)

Góngora sintió una especial predilección por esta imagen ovidiana, pues ya en 1607 aparece en una letrilla titulada *De un retrato de la Marquesa de Ayamonte:*

Al jabalí en cuyos cerros
se levanta un escuadrón
de cerdas, si ya no son
caladas picas sin hierros.

(127, p. 341.)

Antes, la imagen ovidiana fué recordada por Pedro de Oña en el *Arauco domado* (Lima, 1596):

Al blanco pabellón se recogía,
Que de la disparada flechería
Estaba todo crespo y erizado,
Como el espín cerdoso y acosado
Por toda la montera compañía,
Cuando se encoge, estrecha y comprehende
Armado de las puntas con que ofende.

(VIII, p. 393 a.)

4. **la humana suya el caminante errado dió ya a mi cueva, de piedad desnuda.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

> "El caminante errado dio en otro tiempo a mi cueua desnuda de piedad su cabeça: quiso dezir, que las puertas de otros caçadores se adornauan con las cabeças de los jaualies, y venados que matauan, pero las de su cueua con las cabeças de hombres, que por error llegauan a ella. Esto parece imitò de Virg. en el libr. 8. de sus Aen... Con propiedad trasladò nuestro Poeta a la cueua de Polifemo, lo que refieren los Autores alegados de la estancia de Caco, por ser ordinario sustento del Ciclope la carne humana: assi consta de los antiguos Poetas."
>
> (fol. 410-410 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

> "Antes que Polifemo amara a Galatea, clauaua a la puerta de su cueua las cabeças de los hombres: Su crueldad se lee en Homero *Odis. 9.* Eurípides *in Cyclop.* Virgilio *lib. 8. AEn.*"
>
> (Nota 3, col. 325.)

Es muy posible, como notan ya los comentaristas, que al redactar este pasaje, Góngora tuviese presente la cueva de Caco, descrita por Virgilio en el libro VIII de la *Eneida,* a cuya puerta clavaba las pálidas cabezas de sus víctimas:

> semperque recenti
> caede tepebat humus foribusque adfixa superbis
> ora virum tristi pendebant pollida tabo.
>
> (Lib. VIII, 195-7.)

Pasaje que Gregorio Hernández de Velasco tradujo en los siguientes términos (Amberes, 1557):

> Con fresca sangre los que allí morían
> Tenían contino aquel solar caliente
> *En las puertas altíssimas pendían*
> *Cabezas (bravo horror) de humana gente.*
>
> (Lib. VIII, 197.)

Y que dice así en la versión de Diego López (Valladolid, 1601):

> "y la tierra siempre estava húmeda con la reciente sangre, y las cabeças de hombres puestas en las sobervias puertas estavan colgadas corrompidas con la sangre negra."
>
> (Lib. VIII, p. 280-281.)

Salcedo aduce también un pasaje de los *Fastos* de Ovidio en que se cuenta la fábula de Caco y se describe su cueva en términos muy parecidos a los de Virgilio:

> Proque domo longis spelunca recessibus ingens
> Abdita vix ipsis invenienda feris.
> *Ora super postes, adfixaque brachia pendent.*
> *Squalidaque humanis ossibus albet humus.*
>
> (Lib. I, 537-540.)

En las *Metamorfosis,* Ovidio no alude a este sangriento rasgo de la cueva del cíclope, que pertenece a la más pura estirpe homérica, y que procedente de la *Odisea* fué recogida por Virgilio. Sin embargo, existe una fuente precisa en Ovidio, en donde se contiene la idea de este pasaje, es decir, la muerte del *"caminante errado"* que por azar o extravío se adentró en los dominios del cíclope. En Ovidio, y esto no lo notaron Pellicer ni Salcedo, existe una alusión precisa a un hecho análogo en la misma fábula de Polifemo, y refiriéndose concretamente a él, en el Libro XIII de las *Metamorfosis:*

> Horrendus siluis et uisus *ad hospite nullo*
> *Inpune* et magni cum dis contemptor Olympi.
>
> (Lib. XIII, 760-1.)

Que dice así en la traducción de Sánchez de Viana (Valladolid, 1589), que Góngora parece que tuvo presente:

> Aquel salvaje fiero, y enemigo
> Del gran Olympo, y todo ser divino
> *Que nunca fué mirado sin castigo*
> *Del inocente y pobre peregrino.*
>
> (Libro trezeno, fol. 149.)

Y en la de Pérez Sigler (Burgos, 1609):

> pues aquel fiero y inhumano
> *que es a las selvas mismas monstruo horrendo*
> *que da la muerte a qualquier hombre humano...*
>
> (Libro décimotercio, fol. 345 v.)

El mismo Ovidio, en los *Fastos,* habla de Caco en términos muy parecidos, y afirma que era terror e infamia de la selva Aventina, cruel con los vecinos y malvado con los forasteros:

> Cacus Aventinae timor, atque infamia silvae,
> *Non leve finitimis, hospitibusque malum.*
>
> (Lib. I, vs. 533-534, trad. p. 67.)

En los relatos polifémicos de la poesía del Renacimiento se alude con frecuencia a la ferocidad de cíclopes, lestrigones y gigantes, devoradores de carne humana, que adornan con las cabezas de sus víctimas la entrada de sus cuevas. Así en el *Orlando furioso* de Ariosto describe la ferocidad del gigante Caligorante y los adornos de su mansión en los siguientes términos:

> Son fisse intorno teste e membra nude
> Dell'infelice gente che v'arriva.
> Non v'e finestra, non v'e merlo alcuno,
> Onde penderme almen non si veggia uno.
>
> (XV, 49.)

En *El Monserrate* de Virués (Madrid, 1588), al describir el monte donde habita el lestrigón Formínolo, especie de cíclope de estirpe polifémica, alude también a los sangrientos despojos de cabezas humanas que lo adornan:

> Y de otros mil varones que las manos
> Pusieron con valor a las espadas
> En su defensa, el monte, sus laderas,
> Poblaban espantosas calaveras.
>
> (XIII, p. 547 b.)

Es evidente, sin embargo, que junto a la descripción virgiliana de la cueva de Caco y a la directa fuente ovidiana de las *Metamorfosis,* Góngora tuvo presente el siguiente pasaje de *Il Polifemo* de Tomasso Stigliani (Milán, 1600), única versión de la fábula polifémica en que se alude a los despojos, cabezas de fieras y huesos humanos que adornaban la cueva del cíclope:

Che giova tener l'antro ornato intorno
e di ferini teschi e d'ossa umane...?

(Oct. 20, p. 193.)

Ello no disminuye en modo alguno la decisiva importancia de la fuente ovidiana, de la que Góngora extrajo, no sólo la idea de este pasaje, sino la alusión concreta al *caminante errado,* el *hospite* de Ovidio, y a la cueva *de piedad desnuda,* versión originalísima del *nullo inpune* del modelo.

5. **albergue hoy por tu causa al peregrino, do halló reparo, si perdió camino.**— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

"Es propio del Amor, ablandar, y hazer tratables los más ásperos y duros coraçones. Y assí Ovidio aviendo de tratar de Polifemo escrive en el lib. 13 de sus Metamor.

—Pro quanta potentia regni
Est, Venus alma, tui! nempe ille inmitis et ipsis
Horrendus siluis et uisus ab hospite nullo
Impune et magni cum dis contemptor Olympi,
Quid sit amor, sensit.

[Lib. XIII, 758-762].

Y poco más abaxo:

Caedis amor feritasque sitisque inmensa cruoris
Cessant et tutae ueniunt abeuntque carinae.

[Lib. XIII, 768-9.]

Imitando este lugar, introduze don Luis a Polifemo, diziendo que su cueva, que en otro tiempo era desnuda de piedad, y a cuya puerta servían de adorno las cabeças de los caminantes errados, oy por su causa era albergue al peregrino, donde hallava, si perdía el camino, reparo seguro."

(fol. 411.)

La verdadera fuente de este pasaje en lo que respecta a la humanización del cíclope por causa del amor es el segundo texto ovidiano citado certeramente por Salcedo, que puede verse en la traducción clásica de Sánchez de Viana (Valladolid, 1589):

La sed de sangre cessa, y el ser duro,
Las naves van y vienen al seguro.

(fol. 149 v.)

Y en la versión de Pérez Sigler (Burgos, 1609):

La sed fiera de sangre y muerte dura,
en él no cessa, y ya no es el que antes era:
qualquier nao viene y va de allí segura.

(fol. 346.)

En el *Orlando furioso* de Ariosto encontramos una idea muy próxima cuando Astolfo ha vencido al gigante Caligorante, de clara estirpe polifémica:

L'elmo e lo scudo anche a portar gli diede,
Come a valletto, e seguito *il cammino,*
Di gaudio empiendo, ovunque metta il piede,
Ch'ir possa ormai sicuro il peregrino.

(XV, 61.)

Es muy posible, sin embargo, que Góngora tuviese presente la versión del primer pasaje ovidiano debida a Sánchez de Viana, ya citado en la nota precedente, y que traduce certeramente *hospite,* forastero o extranjero, por *peregrino:*

Aquel sevaje fiero, y enemigo
Del gran Olympo, y todo ser divino,
Que nunca fué mirado sin castigo
Del inocente y pobre *peregrino.*

(fol. 149.)

Preciso es advertir, sin embargo, que alusiones de este tipo, más o menos inspiradas en el pasaje del *Orlando furioso* de Ariosto ya citado, son muy corrientes en la poesía española del Renacimiento. Véanse, por ejemplo, los siguientes pasajes de *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

No debe el *peregrino* caminante
servirse del estar en las posadas,
más que para poder ir adelante,
prosiguiendo por orden sus jornadas.

(XV, p. 82 a)

Como suele, escondido en la maleza,
acechar las veredas y *camino*
el robador perverso que crueza
usa en el inocente *peregrino.*

(XXI, p. 112 a.)

Al propio tiempo, es curioso señalar en el pasaje gongorino que estamos estudiando una probable reminiscencia de los siguientes versos de Cristóbal de Virués en *El Monserrate* (Madrid, 1588), donde el *peregrino* Garín halla reparo en un soberbio alcázar después de haber *perdido el camino:*

Porque tiene esperanza que, subida
la excelsa cumbre, podrá ser que entienda
adonde *se perdió el primer camino,*
cuando al valle y laguna y *casa* vino.

(XIII, p. 546 a.)

Parece incluso que por una mera sugerencia eufónica o asociación mimética de sonidos la alusión de Virués a la *casa* haya sugerido a Góngora la palabra *causa* que aparece en los versos que estudiamos.

OCTAVA LV

En tablas dividida, rica nave
besó la playa miserablemente,
de cuantas vomitó riquezas grave,
por las bocas del Nilo el Oriente.
Yugo aquel día, y yugo bien süave,
del fiero mar a la sañuda frente,
imponiéndole estaba, si no al viento,
dulcísimas coyundas mi instrumento.

(vs. 433-440.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"Pone el exemplo de su piedad Polifemo en vna naue llena de mercaderias del Oriente, que destroçada llegó a la playa vn dia que estaua cantando el Gigante, como el dize, tan dulcemente que sossegaua el mar y enfrenaua los vientos" (col. 326).

NOTAS

1. **En tablas dividida rica nave,**
besó la playa miserablemente.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado* explica en los siguientes términos este pasaje:

"Prueva lo que ha dicho con un sucesso que refiere, diziendo,

que dividida en tablas una rica nave, besó miserablemente la playa: esto es, llegó rota una rica nave a la playa."

(fol. 411.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"Besó miserablemente la arena una nave, después de aver naufragado hecha pedaços. Dize *miserablemente,* a diferencia de las que con felicidad llegan al puerto, que besan devotos y alegres la arena de que diremos en la *Soled. 2. allí besa la arena, y de la rota nave.*"

(Nota 1, cols. 326-327.)

Es corriente en la poesía renacentista describir las despedazadas tablas del bajel sorprendido por la tempestad. En el *Orlando furioso* de Ariosto:

Eran tavole e travi pel ferire
Del mar sdrucite, macere e sbattute.

(XIX, 55.)

En *El Monserrate* de Virués (Madrid, 1588), describiendo la tempestad que sorprende a Garín:

Las tablas, los pedazos de maderos,
Y los troncones de árboles y entenas
Sacaban a los fuertes marineros
Con fiero golpe el alma por las venas.

(VII, p. 526 b.)

Recuérdese el soneto cuatrilingüe de Góngora, escrito en 1600:

Las tablas de el bajel despedazadas
(signum naufragii pium et crudele)...

(266, p. 482.)

Góngora conocía también, sin duda alguna, un soneto del *Peregrino*

en su patria de Lope de Vega (Sevilla, 1604), que imitó en las *Soledades:*

> *Mísera nave* en desigual tormento,
> como cuerpo rompiéndose las venas,
> las jarcias derramó de las entenas
> sobre el campo del húmedo elemento.
>
> (Lib. I, p. 48.)

Pese a todos estos precedentes, es casi seguro que la fuente de los versos gongorinos que estamos estudiando se encuentra en la *Canción IV* de las *Obras* (Madrid, 1611) de don Luis Carrillo y Sotomayor:

> ¡y, bien dichoso, si alguna *haya*
> *rota* concede *beses esta playa.*
>
> (pág. 106.)

Por lo menos, éste es el único precedente en el que hemos encontrado la expresión *besar la playa* por arribar a tierra una nave destrozada por un naufragio. De todos modos, y aunque tiene un sentido distinto, vale la pena de mencionar también el siguiente pasaje de la *Vida del Patriarca San Josef* de José de Valdivielso (Toledo, 1607), en el que aparece la expresión *besar la arena* que Góngora empleó también en las *Soledades:*

> Cual suele nave en tempestad airada...
> verse en las olas turbias levantada
> a la nube cruel que la alborota,
> y en un instante, dellas derribada,
> *besar* del mar *la arena* más remota.
>
> (X, p. 178 a.)

Sea cual fuere el probable influjo de Carrillo y Valdivielso en el pasaje gongorino que estamos estudiando, es de todo punto evidente que la descripción del naufragio que en ella se contiene guarda una relación muy íntima con una escena análoga de la *Soledad Primera,* en cuyos versos, que transcribimos a continuación, pueden notarse manifiestas coincidencias con los versos del *Polifemo:*

> *Besa la arena,* y de la *rota nave*
> aquella parte poca
> que le expuso en *la playa* dió en la roca.
>
> (vs. 29-31.)

En el primer verso parece haber una reminiscencia formal de Garcilaso en los versos de la *Egloga II:*

escudos *en pedazos divididos,*
vieras allí cogidos en trofeo.

(vs. 1.688-9.)

2. De cuantas vomitó riquezas grave,
por las bocas de el Nilo el Oriente.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

"Cargada de quantas riquezas vomitó el Oriente por las bocas del Nilo. Consta de Plinio lib. 5. cap. 9. el comercio que tenía Egipto con la India, y Arabia: y que por el Nilo traían las mercaderías."

(fol. 411 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"Cargada de quantas riquezas, y mercancías se navegavan por el Nilo de Oriente a Occidente."

(Nota 2, col. 327.)

El cultismo *vomitar,* registrado ya en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611) es de uso muy corriente en la poesía española del siglo XVI. Aparece ya en la versión clásica de la *Eneida* de Virgilio, del Doctor Gregorio Hernández de Velasco (Amberes, 1557):

Aunque Etna cerca horriblemente suena,
i con peñascos, que *vomita* atruena.

(Lib. III, p. 139.)

Aparece también en una de las *Poesías Burlescas* de don Diego Hurtado de Mendoza:

Y se afloja y regüelda, ya *vomita.*

(pág. 473.)

En la segunda parte de *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1578):

Vomita sangre, la color mudada.

(XXV, p. 97 b.)

Y en la primera parte del mismo poema:

El alma *vomitó* por la herida.

(XIV, p. 56 b.)

Aparece igualmente en la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* de José de Valdivielso (Toledo, 1607):

Vomita rabia y vil ponzoña exhala.

(XVIII, p. 211.)

3. **Yugo aquel día, y yugo bien suave,**
del fiero mar a la sañuda frente,
imponiéndole estaba, si no al viento,
dulcísimas coyundas mi instrumento.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

"Aquel día estava imponiendo mi instrumento yugo bien suave a la sañuda frente del fiero mar. Va continuado el Cíclope el sucesso con que quiere provar la piedad que ya tenía, por estar enamorado de Galatea, y dize; que el día que dió al través la nave, estava imponiendo con la dulçura de su instrumento, yugo bien suave a la sañuda frente del fiero mar; esto es, que estava amansando suavemente con el son de su instrumento las iras del mar sañudo. Parece que en esta metáfora alude a los efetos que refieren del canto de Orfeo, del qual dize Claudiano, en el Prefac. del lib. 2. *De Rapt. Proserp.*

Vix auditus erat: uenti fraenantur et undae
Pigrior adstrictis torpuit Hebrus aquis.

Y Horat, en el lib. I. Od. 12

Unde vocalem temere insecutae
Orphea syluae,
Arte materna rapidos morantem
Fluminum lapsus, celeresque uentos,
Blandum et auritas fidibus canoris
Ducere quercus.

—*Sino al viento / dulcíssimas coyundas mi instrumento.*—Si ya no es que imponía dulcíssimas coyundas al viento la suavidad de mi música. Como es el viento el que altera al mar: por esto dixo, que estava amansando con su instrumento o las iras del mar, o el furor del viento."

(fol. 412-412 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"Da por señas del baxel derrotado, que estava aquel día tocando sus albogues, a cuyo fiero canto pretende adoptar las propiedades, que en su dulce música tenía Orfeo, que sossegava el mar, y aplacava el viento."

(Nota 3, col. 329.)

El pasaje del *Polifemo* que estamos estudiando tiene un equivalente muy próximo en los siguientes versos de la *Soledad primera:*

lagrimosas de amor, dulces querellas
da al mar que, condolido
fué a las ondas, fué al viento
el mísero gemido
segundo de Arión dulce instrumento.

(*Sol. I,* vs. 10-14.)

Ariosto alude algunas veces en el *Orlando furioso* al yugo del amor:

Vedi s'al collo *il giogo* ben gli tenni;
Vedi se bene Amor per me lo tocca...

(XXXIV, 32.)

Y también en este otro pasaje al *suave yugo* del amor:

Lo riprendea ch'era ito differendo
Sotto il *soave giogo* a porre il collo.

(XLI, 55.)

El cultismo *yugo,* registrado ya en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611) es de uso corriente en lengua castellana desde tiempos medievales y frecuentísimo en la poesía renacentista en expresiones metafóricas de inspiración análoga a la del presente pasaje gongorino. Véase en Garcilaso, *Obras* (Barcelona, 1543):

Del todo el grave *yugo* he sacudido.
(Soneto XXXIV, v. 2.)

O en la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569):

Pusieron duro *yugo* por la espada.
(I, p. 4 a.)

La altiva gente al grave *yugo* trujo.
(I, p. 6 b.)

Huid el grave *yugo* y servidumbre.
(III, p. 14 a.)

Ejemplos que podrían multiplicarse indefinidamente aduciendo todos los poetas españoles de la época en quienes la imagen garcilasiana y petrarquista ejerce un fuerte influjo.

Mucho menos corriente es, en cambio, la rebuscada metáfora gongorina de *imponer coyundas al viento,* es decir, "enfrenar, sujetar el viento". El único precedente en que hemos encontrado el uso de una expresión semejante dentro del lenguaje poético del siglo XVII aparece en los siguientes versos de la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* de José de Valdivielso (Toledo, 1607):

De los brazos de nieve lazos hechos,
al cuello virginal hizo *coyunda.*
(X, p. 176 a.)

4. **imponer.**— El cultismo *imponer,* registrado en el *Tesoro* de Covarrubias de 1611, es de uso rarísimo en la poesía española del siglo XVI y no aparece ni una vez en Garcilaso *(Obras,*

1543). El primer ejemplo que hemos logrado encontrar se remonta, sin embargo, a Juan de Mena, en el siguiente pasaje de las *Trescientas*:

sabida la orden que Dios les *inpuso*
nin se te fagan tan maravillosos.

(66 g-h, p. 40.)

Y posteriormente, entre los poetas anteriores a Góngora, en la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569):

Y de *imponer* mis súbditos procuro.

(XII, p. 48 a.)

Y en *El Monserrate* de Cristóbal de Virués (Madrid, 1588):

Impone sus intentos maliciosos.

(I, p. 505 a.)

OCTAVA LVI

Cuando, entre globos de agua, entregar veo
a las arenas ligurina haya,
en cajas los aromas de el Sabeo,
en cofres las riquezas de Cambaya;
delicias de aquel mundo, ya trofeo
de Scila que, ostentado en nuestra playa,
lastimoso despojo fué dos dias
a las que esta montaña engendra harpías.

(vs. 441-448.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"Estaua cantando Polifemo, quando vio que la naue rota entregaua a la playa riquezas, y aromas, regalos deliciosos de Oriente, trofeo entonces de Scyla, y del mar, de que haziendo alarde, y ostentación en la playa de Sicilia, siruio para despojos lastimosos, aún a los ladrones de aquellos montes" (cols. 329-330).

NOTAS

1. **Cuando, entre globos de agua, entregar veo.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe explicando el sentido de los dos primeros versos:

"En esta ocasión fué, cuando ví que una Ginovesa nave en-

tregava a las arenas, entre globos de agua, la riqueza que traía... Dixo entre globos de agua, imitando a Sen. en su Hipol.

Inhorruit concessus undarum globos.

Si ya no es a Sil. Ital. lib. 4 [De Bello Punico]:

Fertur ab immenso tempestas horrida caelo,
Nigrantesque globos, et turbida nubila torquens
Inuoluit terras.

Globo, Lat. *Globus,* vale cosa redonda. Los Geómetras lo definen desta manera. Globo es un cuerpo sólido, contenido en una superficie, y en medio dél un centro, desde el qual todas las líneas que se tiran a la superficie son iguales. Algunas vezes se toma por la bola, o pelota, y como las aguas conmovidas suelen formar esta imagen. Dixo don Luis entre globos de agua, imitando, como avemos dicho los antiguos Poetas, que también dixeron globos de fuego, porque en las llamas heridas del viento se vee esta semejança."

(fol. 413-413 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"Arrojava una nave Ginovesa entre las olas del agua (essos son los globos) las riquezas a la arena. Imitó D. L. a Séneca *in Hipp.* en llamar globos de agua a las ondas, assí el Cordovés Trágico, *inhorruit concussus undarum globus.* Dixo lo mismo Silio Itálico lib. 4."

(Nota 1, col. 330.)

La fuente de Séneca aducida por los comentaristas, y que señaló por vez primera Pedro Díaz de Ribas en sus *Discursos apologéticos* (Nota 120, fol. 215 v.), procede de la tragedia *Phaedra,* en la que describe un inmenso globo de agua que choca contra la playa:

Inhorruit concussus *undarum globus*
soluitque sese et litori inuexit malum
maius timore...

(vs. 1.031-33.)

Salcedo Coronel recuerda también los versos virgilianos de las *Geórgicas:*

> Vidimus undantem ruptis fornacibus Aetnam
> *Flammarumque globos* liquefactaque volvere saxa.
> (Lib. I, p. 472-3.)

Y este pasaje de la *Eneida* de Virgilio, en donde se alude también al Etna:

> turbine fumantem piceo et candente favilla
> atollitque *globos flammarum* et sidera lambit.
> (Lib. III, 573-4.)

Es curioso hacer notar que tanto en la versión de la *Eneida* por Gregorio Hernández de Velasco (Amberes, 1557) como en la traducción incompleta de las *Geórgicas* por Fray Luis de León, como en la versión en prosa de todas las *Obras* por Diego López (Valladolid, 1601), desaparece la voz *globos,* cultismo adoptado por Herrera y Juan Rufo antes de Góngora.

Los versos virgilianos fueron imitados por el Tasso en la *Gerusalemme Liberata* (Parma, 1581):

> *Vedi globi di fiamme* oscure e miste
> Fra le rote del fumo in ciel girarsi.
> (Canto XII, 2.)

Fernando de Herrera, en la Elegía XI del Libro II de sus *Versos* (Sevilla, 1619), recuerda el pasaje virgiliano:

> El fuego en nube espessa reduzido
> *d'ardientes globos* i furor humoso,
> arroja con horrísono estampido.
> (vs. 151-3, p. 261.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584), aludiendo a las nubes y a la nieve, aparece también el cultismo "globos":

> Ofúscanse los rayos de Diana
> *Con globos llenos de húmido rocío;*
> Comienza el agua condensada y cana
> A volver do partió con veloz brío.
> (Canto II, p. 12 a.)

Góngora usa la misma expresión *globos de agua* en la *Soledad segunda*:

... supo mal Proteo
en globos de agua reducir sus focas.

(vs. 425-26.)

Juan de Jáuregui, en su bella versión de *La Farsalia:*

Hirvió Caribdis, borbolló *espumosos*
Globos girando círculos sangrientos.

(Lib. II, p. 48.)

Es curioso hacer notar que el cultismo *globo* no figura en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611), pero es de uso corriente en la poesía española del siglo XVI, por lo menos desde 1578, fecha en que lo encontramos en la segunda parte de *La Araucana* de Ercilla, en los siguientes pasajes:

El mago me llevó al *globo* derecho.

(XXIII, p. 88 b.)

Hiriendo el ancho *globo* con la caña.

(XXIII, p. 89 a.)

Del milagroso *globo* respondía.

(XXV, p. 101 b.)

Cuando en el *globo* mágico hiriendo.

(XXIV, p. 94 b.)

Además de los pasajes de Herrera y Juan Rufo antes mencionados, aparece también en este otro pasaje herreriano de la edición de sus *Versos* (Sevilla, 1619), recopilados, y tal vez retocados, por Pacheco:

de vos el fixo *globo,* i el tendido
umor, i el vago cerca se sustenta.

(Lib. I, Can. IV, vs. 94-5.)

2. a las arenas ligurina haya.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica muy prolijamente este pasaje:

"Llamó haya a la nave, tomando la parte por el todo: algunos le culpan diziendo, que de la haya no se hazen navíos, porque la madera deste árbol es porosa, y se corrompe fácilmente, y que assí fué impropiedad, o necessidad del consonante, lo que obligó a Don Luis a poner haya en vez del pino, o otro género de árbol apto para esta fábrica, como lo hizieron los antiguos Poetas, que entonces luciera bien la figura Sinédoque. Pedro de Ribas le defiende, yo quisiera que todos los que le culpan quedassen satisfechos, pero no me parece fácil. Liguria... es la primera región de Italia, por la mayor parte montuosa; la principal Ciudad desta Región es Génova: cuyos Ciudadanos la hazen más famosa que su antigüedad y grandeza, adquiriendo cuydadosos las riquezas que oy seguramente posseen; por esto don Luis quiso que fuesse el navío que dió al través de Génova, si bien en aquel tiempo, como quiere Livio... vivían sus naturales como brutos, sustentándose de los frutos de árboles selváticos, y combatiendo con los Romanos, mas como ladrones, que como soldados, huyendo luego y escondiéndose en la aspereza de sus montañas, por lo qual fué dificilíssima su conquista, y assí no tenían entonces policía para exercitarse en la navegación, ni he leído Autor alguno que lo refiera. Pero como los Poetas (según Scaligero lib. 3. s. 49. Poet.) tienen licencia para mudar la Cronología, y poner antes lo que fué después, se puede satisfacer esta objeción; pero es cosa dura que Polifemo hable con tal particularidad de la nave, que precisamente aya de atribuir a su tiempo, lo que no pudo ser, por las razones que avemos referido."

(fol. 413-413 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"*Ligurina haya.* Una nave Ginovesa. Dos objeciones haze a D. L. la calumnia. La primera; que en tiempo de Polifemo, los Ginoveses no manejavan los comercios, como agora. La segunda, que llamó *haya* a la nave, no fabricándose deste árbol los navíos, por ser inhábil para la navegación. Ambas dudas se absuelven con facilidad. La primera, que en el tiempo que Homero, Teócrito, Virgilio, Ovidio, hablan de Polifemo, los Ginoveses no manejavan los comercios, es verdad. Antes en aquella Era vivían

como vandoleros... Pero los poetas con la facultad suya pueden alterar los tiempos, mudar los sucessos, y escribir después lo que fué antes, y antes lo que fué después, de que ay en todos sobradíssimos exemplares. La dificultad segunda de la haya, aun es menor, porque *haya* en Latín, según muchos, es lo mismo que *abies,* y ser el abeto hábil para los navíos, lo asseguran Homero (etc.)."

(Nota 2, cols. 330-331.)

Suprimo las absurdas y ociosas disquisiciones de Pellicer, empeñado en demostrar que *fagus,* "haya", no es otra cosa que la encina, y que *abies,* "abeto", es lo mismo que "haya", para llegar a la conclusión de que *haya* no quiere decir "haya", sino "abeto", tesis de todo punto disparatada y arbitraria, inspirada en el pueril empeño de justificar los más nimios descuidos del maestro.

Es curioso subrayar, sin embargo, que este error náutico de Góngora, tan severamente censurado por sus detractores, procede de un pasaje, ya citado como fuente gongorina, de la Canción IV de las *Obras* de Don Luis Carrillo (Madrid, 1611), cuyo cargo de cuatralbo de galeras le confería, sin duda alguna, una autoridad indiscutible en materias navales:

... ¡y bien dichoso, si *alguna haya*
rota concede beses esta playa!

(Canción IV, p. 106.)

Es muy posible que Carrillo aluda en este pasaje a un mástil o a una entena rota, pero como en el transcurso de la canción alude constantemente a una nave despedazada, es casi seguro que Góngora, siempre ansioso de novedad, le dió el sentido de "alguna rota nave", tomando *haya* por nave, en vez de *pino,* de uso tan corriente en la poesía clásica y renacentista. Así en *El Monserrate* de Virués (Madrid, 1588):

Que te fiaste *con un frágil pino*
De tentar el furor del viento airado.

(VII, p. 525 a.)

En las *Soledades,* Góngora alude repetidamente a las hayas de que están hechas las naves:

> Más armas introdujo este marino
> monstro escamado de *robustas hayas...*
>
> (*Sol. I,* vs. 374-5.)

Y usa también *haya* por "nave":

> a la que de un Ancón segunda *haya,*
> cristal pisando azul con pies veloces...
>
> (*Sol. II,* vs. 45-46.)

En fecha anterior a 1611, en que aparecen las *Obras* de Carrillo, no he logrado encontrar ejemplo alguno de dicho uso por parte de Góngora.

3. **en cajas los aromas de el Sabeo.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

> "Los Sabeos son pueblos de la Arabia Feliz. Strabón en el libr. 16. escrive... que es tanta la abundancia de aromas que ay en aquella tierra, que en lugar de leña los gastan en el fuego ordinario; y que también abundan en otras grandes riquezas adquiridas con la mercancía, en que se exercitan mucho, y a que alude nuestro Poeta... Los aromas, como se ha dado a entender, son los que vulgarmente llamamos especias, a otras qualesquiera cosas olorosas. Lat. *Aromata.*"
>
> (fol. 414-414 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

> "Dos Regiones de *Saba,* ponene los escritores; una Región de Etiopía, e Isla del Nilo, según Iosepho lib. 2. *antiquit.* de donde era la Reyna Saba, que vino a Salomón... Otra *Saba* de Arabia Feliz... y de quien se ha de entender habla don Luis."
>
> (Nota 3, cols. 331-332.)

Salcedo aduce como fuentes poéticas los testimonios clásicos de Séneca en su tragedia *Hércules Oeteo,* que alude al incienso sabeo:

—Et largo sacer
Splendescat ignis thure, quod Phoebum colens,
Dives Sabaeis colligit truncis Arabs.

Y de Virgilio, en las *Geórgicas,* iniciador del tema en la poesía renacentista:

India mittit ebur, *molles sua thura Sabaei.*

(Lib. I, 57.)

Véase el pasaje de las *Geórgicas* de Virgilio en la versión de Fray Luis de León:

el indio feo
nos da el rico marfil? y como cría
encienso *el viciosísimo Sabeo?*

(Lib. I, vs. 98.-100, p. 11, t. II.)

Sidonio Apolinario, imitando a Virgilio, en el *Panegírico a Mayorano:*

Fert Indus ebur, Chaldeus amomum,
Assyrius gemmas, ser vellera, *thura Sabaeus.*

Las alusiones a los aromas de Sabeo son innumerables en la poesía renacentista. Aparecen ya en el *Orlando furioso* de Ariosto:

Suave fior, *qual non produce seme*
Indo e sabeo nell'odorata sabbia.

(VII, 29.)

En *Os Lusíadas* de Camoens (Lisboa, 1572):

As costas odoriferas Sabeas
Que a mai do bello Adonis tanto honrou.

(X, 52.)

Barahona de Soto, en la Elegía IV, *A la muerte de Garcilaso de la Vega,* refiriéndose también al incienso:

> Y en cerco de los túmulos honrosos
> Los esparcid, *y de árabe y sabeo*
> *Olor mil humos levantad piadosos.*
>
> (IV, p. 784.)

Fernando de Herrera, en las *Rimas inéditas,* soneto a Francisco Pacheco (1576):

> perlas el Indo, *olores el Sabeo*
> darán en tu memoria el Occidente.
>
> (Son. XXV, vs. 7-8, p. 60.)

Francisco de Aldana, en el *Parto de la Virgen,* publicado en *Todas las Obras* (Madrid, 1593):

> A quien se dan acá *sabeos enciensos*
> en fábrica mortal de humanos lodos.
>
> (tomo II, p. 45.)

Lope de Vega, en *La Dragontea* (Valencia, 1598):

> Y que entre los fenicios y *sabeos*
> *Aromas* suba al cielo sus deseos.
>
> (Canto X, 730, p. 272.)

En la *Egloga de Tirsis y Coridón* de Juan de Morales, publicada en las *Flores* (Valladolid, 1605):

> Do queme *los olores del remoto*
> *Sabeo* el peregrino en fuego puro.
>
> (Lib. I, 70, p. 85-6.)

Valdivielso, en la *Vida y muerte del patriarca San Josef* (Toledo, 1607):

> En fuego de las vírgenes vestales
> se evaporizan mil *sabeos aromas,*
> y de yerbas y flores orientales
> exhalan suave olor preciosas pomas.
>
> (II, p. 145 a.)

Ofreceréle los *sabeos aromas,*
blanco cordero y cándidas palomas.

(VI, p. 160 b.)

Y el mismo Góngora, en el soneto al Greco, escrito en 1615:

lágrimas beba y cuantos suda olores
corteza funeral *de árbol sabeo.*

(332, p. 519.)

Como puede verse, el cultismo *aroma* no aparece en los textos mencionados hasta fines del siglo XVI. En efecto, según Gili Gaya, en su *Tesoro Lexicográfico* (tomo I, p. 216 a), dicho cultismo aparece registrado por vez primera en el *Diccionario Médico* de Fontecha (1606), y posteriormente en el *Tesoro* de Oudin (París, 1607), en el *Vocabularium* de Minshew (Londres, 1617), en el *Vocabolario* de Franciosini (Roma, 1620) y en el *Diccionario nuevo* de Sobrino (Bruselas, 1705). No figura, en cambio, en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611), que, según hacen constar Gili Gaya y Dámaso Alonso en su obra tantas veces citada, registra, sin embargo, el cultismo *aromático*. Aunque la voz *aroma* figura en la lista de *Censuras anticultistas* incluída por Dámaso Alonso en *La lengua poética de Góngora,* por haber sido ridiculizada por Quevedo y Tirso de Molina, no era privativa del lenguaje poético y fué usada ya por Cervantes en las *Novelas ejemplares.* En el pasaje del *Polifemo* que estamos estudiando, y a pesar del precedente de Lope, Góngora parece haber usado este cultismo, así como la expresión *aromas del Sabeo,* por influjo de Valdivielso, que utiliza uno y otra con extraordinaria frecuencia.

4. **en cofres las riquezas de Cambaya.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

"Es la Cambaya región de la India Oriental muy fértil, y por el gran comercio, riquíssima; por el medio día la baña el mar que dizen de Cambaya."

(fol. 414 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"Desta Región *Cambaya,* escriven Iuan Pedro Maffeo *lib. 4. histor. Indic.* Gerónimo Osor. lib. 9. *de rebus gest. Emanuelis.* Luis Camoes *in Lusiad.* Y su comentador Manuel Correa, Tomas Faria *in Lusiad.* Antonio de san Román *in histor. Indi. Orien.* lib. I, capit. 24. Toma nombre el Reyno, de *Cambaya* ciudad cinquenta y tres leguas de Dio, en veynte y dos grados de altura. Su forma es en quadro, su temple felicíssimo, su clima fértil; tanto, que moderada labrança alimenta mucho vulgo, la cosecha de açucar es abundante, la cantidad de ganado innumerable, la gente es belicosa..."

(Nota 4, col. 332.)

Es muy posible que Góngora, al aludir a las riquezas de Cambaya, tuviese presente el siguiente pasaje de *Os Lusíadas* de Camoens (Lisboa, 1572):

A terra de Cambaia vê riquisima,
Onde do mar o seo faz entrada.

(X, 106.)

De este pasaje camoniano proceden los siguientes versos de la *Primera parte de la Angélica* de Barahona de Soto (Granada, 1586), que aluden a las riquezas de Cambaya:

La costa de Cambaya (aunque viciosa)
A hecho quanto rica, peligrosa.

(Canto Octavo, fol. 163.)

Camoens alude en otros pasajes al poder y riquezas de los reyes de Cambaya. Véanse estos dos fragmentos de *Os Lusíadas:*

A este *o rei cambaico* soberbissimo
Fortaleza dará *na rica Dio.*

(X, 64.)

Este despois em campo se apresenta,
Vencedor forte e intrepido *ao possante.*
Rei de Cambaia.

(X, 72.)

La procedencia camoniana de la alusión a Cambaya en este pasaje del *Polifemo* gongorino se evidencia por la reminiscencia del *rey Cambaico,* que aparece nada menos que en la canción *De "las Lusíadas", de Luis de Camoes, que tradujo Luis de Tapia, natural de Sevilla,* primera composición en arte mayor del gran poeta cordobés, escrita en 1580:

con el hijo belígero,
que en el seno *Cambáico*
contra el Moro y Hebráico
muere mostrando su furor armígero.

(383, p. 584.)

Es preciso no confundir *Cambaya,* famosa por su fertilidad y riquezas a partir de la epopeya de Camoens, con *Pancaya,* célebre por sus especies aromáticas, como puede verse en los siguientes pasajes de José de Valdivielso en la *Vida del Patriarca San Josef* (Toledo, 1607):

Saca flores y aromas mas suaves
Que coge Hybla y que *Pancaya* cria.

(XV, p. 201 b.)

Y ante el aliento que ese pecho envía,
Cuanto *Pancaya* y el Arabia cría.

(III, p. 149 b.)

5. delicias de aquel mundo, ya trofeo de Scila.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe a propósito de este pasaje:

"Regalos antes de aquel mundo; esto es de la India... Ya trofeo de las iras de Scila. Esta hija de Forco, refiere Ovidio en el libro 14. Metamor. que enamorándose della Glauco, Dios marino, y no siendo correspondido, pidió favor a Circe, que le amava sumamente, la qual procuró disuadirle de aquel amor, y obligarle a que correspondiesse al suyo; pero no pudiendo conseguirlo, zelosa y ofendida, inficionō con yervas venenosas una fuente don-

de solía lavarse Scila, la qual entrando ignorante en sus aguas, vió la parte inferior de su cuerpo convertida en perros marinos; por lo qual desesperada se arrojó en el mar, donde quedó transformada en un peñasco, siendo peligrosíssimo por esta causa a los navegantes el estrecho Siciliano, donde fué su transformación. Hazen memoria desto casi todos los Poetas Griegos y Latinos... refiere Salustio, que Scila es un peñasco, que a los que le miran de lexos parece que tiene forma humana, y porque herido de las ondas del mar forma un rumor al modo de ladrido de perros, fingieron esta fábula los Poetas."

(fols. 414, v.-415.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"*Delicias de aquel mundo,* los aromas, y las riquezas delicias de la India Oriental. Los antiguos llamavan, *delicia* todo aquello que tenían para comodidad deleyte, y gusto suyo... *Ya trofeo de Scyla.* Triunfa el mar, los escollos, y las Syrtes de las delicias de las Indias. Quiere dezir, que peligró el navío entre Scyla, y Caribdis, dos baxíos que ay en el mar de Sicilia... Lo fabuloso de *Scyla,* refieren Ovidio *lib. 14. Met.* Virgilio, *1. 3. AEn.* Lo verdadero es ser Scyla y Caribdis dos escollos, o baxíos donde peligran los leños."

(Notas 5-6, cols. 333-334.)

La primera descripción de Scila aparece en *La Odisea* homérica, que transcribimos aquí según la versión clásica *La Ulyxea* de Homero traducida por el Secretario Gonzalo Pérez (1553):

A aquesta cueva honda con sus tiros,
Allí vive la Scyla, que no cesa
De ahullar y de ladrar continuamente
Con un ladrido agudo, como suele
Ladrar una perrilla, que aun es nueva.
Es un monstro tan fiero y espantoso,
Que no hay hombre ninguno que holgasse
De verle, aunque le fuesse a cada lado.
Un Dios, que le tuviesse compañía.
Doce pies tiene grandes y disformes,
Y seis muy largos cuellos, de que nacen
Sendas cabezas grandes, muy terribles,
Y en cada una de ellas tres rengleras
De dientes muy espesos, amarillos,
Llenos de muerte triste y venenosa.

Ella yace en el medio de la cueva,
Y saca fuera aquella muchedumbre
De las cabezas negras temerosas,
Y pesca al derredor de aquel peñasco
Los delphines ligeros, y otras veces
Canes marinos grandes y ballenas,
Y otros pesces, si algunos hay mayores
En el sonante mar, que los sustenta.
No se ha visto pasar nave ninguna
Por cerca deste monstro, que se puedan
Loar los marineros que escaparon
De su ferocidad y furia brava;
Porque desde muy lejos arrebata
Con cada una cabeza de la nave
Un hombre miserable, y se le traga.

(Libro doceno, p. 425-426.)

Esta descripción fué imitada por Virgilio en la *Eneida* (Lib. III, 420-432), pasaje que transcribimos en la versión clásica de Gregorio Hernández de Velasco (Amberes, 1557):

Scila sacando a fuera está, i abriendo
La ancha boca en cavernas tenebrosas.
Las naos que se le acercan, arrebata,
I los que van en ellas traga, i mata.
Su superior figura, Humana, i bella
Hasta las bajas ingles ser parece;
Su rostro, i pecho, i vientre es de Doncella,
Lo de allí abajo de un inmenso Pece:
Dos colas de Delfines salen della,
I cada qual de aquestas dos fenece
En un vientre de Lobo a que está asida,
I con un nudo natural cosida.
Mas te vale ir en torno del Paquino,
I que, aunque tardes, tuerzas tu carrera,
Que oir de Scila el resonar camino,
I ver su cueva escura, i forma fiera.

(Lib. III, p. 129-130.)

6. delicias.— El cultismo *delicias* aparece registrado por vez primera en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611) y es de uso rarísimo en la poesía española del siglo XVI, según el resul-

tado de nuestras pesquisas. Todavía Fray Luis de León, al traducir los primeros versos de la Egloga II de las *Bucólicas* de Virgilio :*Formosum pastor Corydon ardebat Alexin, — Delicias domini...* (vs. 1-2), soslaya el posible cultismo y escribe:

> En fuego Coridón pastor ardía
> por el hermoso Alexo, *que dulzura*
> *era de su señor...*
>
> (Egl. II, vs. 1-3, p. 273.)

E igualmente, todavía en fecha más tardía, Diego López, al traducir este pasaje en su versión de las *Obras de Virgilio* (Valladolid, 1601), elude la transcripción del cultismo *delicias:*

> "Coridon pastor amava mucho a Alexis hermoso, *regalos de su señor...*"
>
> (Egloga Segvnda, fol. 3 a.)

Esto no obstante, dicho cultismo aparece usado antes de Góngora en la segunda parte de *La Araucana* de don Alonso de Ercilla (Madrid, 1578):

> Y a las blandas *delicias* de su tierra.
>
> (XXIV, p. 91 b.)

Y en el *Arauco domado* de Pedro de Oña (Lima, 1596):

> Mostrando con halagos y caricias
> haber librado todas sus *delicias*
> en *deliciar* mi cuerpo miserable.
>
> (XIII, p. 418 a.)

7. **que ostentado en nuestra playa**
lastimoso despojo fué dos días
a las que esta montaña engendra harpías.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

> "Que manifestado en nuestra playa, fué dos días lastimoso despojo a las Harpías que engendra esta montaña, quiso dezir,

que las riquezas que fueron antes deleite de la India Oriental (aviendo dado al través de la nave en los peñascos de Scila, y arrojadas del mar a aquella parte donde asistía Polifemo) estuvieron dos días expuestas a los ladrones de aquellas montañas. Refiere Strab. en el lib. I, que los montes cercanos al estrecho de Scila, estavan llenos de ladrones. A que alude nuestro Poeta, llamándoles Harpías, porque el oficio destas, como refiere Virg. en el lib. 3. de sus Aen. era robar. El Marino llamó a los cosarios del mar Harpías, a quien pudo ser imitasse D. L.

Harpie del mar che dal'estreme sponde
Venite a depredar le nostre arene.

(fol. 415-415 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes*, escribe por su parte:

"*Que ostentado en nuestra playa.* Triunfó el mar en los escollos de Scyla y passó a hazer la ostentación a la playa de Sicilia. Quiere dezir, que arrojó entre la resaca las riquezas de la nave derrotada. Del trofeo, y la ostentación, dél, queda dicho en la *estanc. 30... Lastimoso despojo fué dos días, a las que esta montaña engendra Harpyas.* Triunfó Scyla de la nave en el mar, ostentó el trofeo en la arena de Sicilia, y fueron las riquezas despojos de los ladrones de Sicilia, a quien D. L. llamó Harpías, imitando a I. B. Marino. [transcribe a continuación los dos versos de Marino]. Aludiendo a lo que Estrabón lib. I. refiere de los ladrones vezinos al estrecho de Scyla."

(Notas 7-8, col. 334.)

Pedro Díaz de Ribas, en los *Discursos apologéticos,* explica a su vez:

"*Engendra Harpías.* Porque suele aver en las Islas y tierras litorales mucha gente, que está alerta para saquear los navíos, que derrotados aportan a sus playas. Así lo dizen las Historias y la experiencia lo muestra. Estrabón lib. I, afirma que las montañas confines a los golfos de Scyla y Caribdis estaban llenos de ladrones. Porque estas se dixeron assí de *Harpago* verbo Griego que significa hurtar y arrebatar."

(Nota 124, fol. 216.)

Como hemos visto, Salcedo Coronel, en su *Polifemo comentado,* sugiere una reminiscencia de un soneto de Marino:

> "El Marino llamó a los cosarios del mar Harpías, a quien pudo ser imitasse Don Luis:
>
> *Arpie del mar,* che dal'estreme sponde
> venite a depredar le nostre arene...
>
> (fol. 415-415 v.)

Versos que proceden del soneto *Ai Corsari, che costeggiavano la riviera di Taranto* incluido en las *Rime Marittime,* pertenecientes a las *Rime di Gio. Battista Marino,* Parte prima, pág. 64 (Venecia, 1602).

Por su parte, Ariosto, en el *Orlando furioso,* llama arpías a los extranjeros que infestaban Italia, saqueando sus riquezas, en un pasaje que probablemente recordó Marino al designar con idéntico nombre a los corsarios:

> Oh fameliche, inique e fiere *Arpie,*
> Ch'all'accecata Italia e d'error piena,
> Per punir forse antique colpe rie,
> In ogni mensa alto giudicio mena!
>
> (XXXIV, 1.)

Juan Rufo, en *La Austríada,* llama *arpías* a los turcos (Madrid, 1584):

> Ya el águila caudal de Carlo asoma,
> Y huyen *las arpías de Mahoma.*
>
> (VI, p. 32 a.)

Francisco de Aldana, en las *Octavas dirigidas al Rey Don Felipe nuestro Señor,* publicadas en *Todas las Obras* (Madrid, 1593), da el nombre de arpías a los herejes:

> ¿No vees la rebelión, las heregías
> amenazarte con torcida boca?
> A la mesa de Dios van las *arpías.*
>
> (tomo I, p. 48.)

Pedro de Oña, en el *Arauco domado* (Lima, 1596), llama arpías a los corsarios ingleses:

> Son alados grifos que tu vías,
> más ávidos que vientres de *harpías*.
>
> (XVIII, p. 445 a.)

Es preciso notar, sin embargo, que ya en *El Monserrate* de Cristóbal de Virués, en el episodio polifémico del lestrigón Formínolo, se relata cómo el monstruoso antropófago tiene a sus órdenes una partida de cien lestrigones, raptores y ladrones, acechando en los caminos:

> Los cuales no jamás en otra cosa
> Ocupaban las noches y los días,
> Que en correr *la montaña* peligrosa
> Y los vecinos pueblos y alquerías;
> Hambrienta escuadra, fiera y asquerosa,
> *De robadoras y hórridas harpías.*
>
> (XIII, p. 547 b.)

Como puede verse, existe a partir de Ariosto en la poesía italiana y española renacentista una larga serie de precedentes que dan el nombre de *arpías* a los ladrones, piratas y corsarios, cualquiera de los cuales pudo tener presente Góngora al redactar este pasaje.

8. harpías.— Según Dámaso Alonso, en *La lengua poética de Góngora* (p. 102), el cultismo *harpía* aparece registrado por vez primera en el *Vocabulario* de Cristóbal de las Casas (Sevilla, 1570), y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611). Se encuentra además en la *Primera Crónica General* y en el Marqués de Santillana. Por nuestra parte, podemos añadir los siguientes datos acerca de su uso en la poesía española del siglo XVI. Aparece en la *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo (Valencia, 1564):

> "ni salieron del infierno *Harpías*..."
>
> (Lib. II, p. 423.)

En la segunda parte de *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1578):

Y un pedazo del ala de una *harpía.*

(XXIII, p. 88 a.)

En *Todas las Obras* (Madrid, 1593) de Francisco de Aldana:

Hambrienta *Arpía,* podrás menos hartarte.

(tomo II, p. 113.)

En *El pastor de Fílida* de Luis Gálvez de Montalvo (Madrid, 1582):

"Assimismo desterraba las *Harpías...*"

(4.° Parte, p. 525.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Nunca el terno cruel de las *arpías*

(XII, p. 65 a.)

Arpía infausta de tribulaciones.

(XII, p. 61 b.)

Ya vuelven al infierno las *arpías.*

(VI, p. 32 a.)

En *La Galatea* de Miguel de Cervantes (Alcalá, 1585):

monstruo cruel y rigurosa *harpía.*

(Lib. III, p. 209, r. 20.

En el *Cancionero* de López Maldonado (Madrid, 1586):

que como fiera *Arpya...*

(fol. 91.)

En un soneto de Baltasar de Alcázar, anterior a 1606, fecha de su muerte:

Cruel *harpía* en amoroso traje.

(Son. XI, p. 33.)

OCTAVA LVII

Segunda tabla a un Ginovés mi gruta
de su persona fué, de su hacienda:
la una reparada, la otra enjuta,
relación del naufragio hizo horrenda.
Luciente paga de la mejor fruta
que en yerbas se recline, en hilos penda,
colmillo fué del animal que el Ganges
sufrir muros le vió, romper falanges.

(vs. 449-456.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"Escapó de la tormenta el Ginoues en vna tabla; dize aora Polyfemo, que fue segunda tabla su cueua de la persona del Genoues, y de su hazienda, donde se reparó la vna, y enxugò la otra. Regalòle con la mejor fruta, que se conserua en paja, ò se cuelga en hilos, que a mi parecer seria se peras, seruas, camuesas, membrillos, y vuas, que en toda esta fruta concurren las señas mismas. El Ginoues agradecido le pagò el hospedaje con vn arco hecho de colmillo de Elefante. A quien viò pelear con castillos de madera el Ganges, rio de la India" (col. 335).

NOTAS

1. **Segunda tabla a un Ginovés mi gruta de su persona fué, de su hacienda.**— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

> "Mi gruta fué segunda tabla en que un Ginovés asseguró su persona, y hazienda. Llama segunda tabla a la cueva, porque la primera fué en la que da a entender que avía escapado del naufragio aquel mercader."
>
> (fol. 415 v.)

Es evidente que este episodio, absolutamente insólito en los precedentes clásicos del tema desde Homero a Ovidio, en el que Polifemo relata el naufragio de una nave genovesa y la arribada a su cueva de un mercader salvado del naufragio, procede de un episodio muy semejante relatado también por el cíclope en *Il Polifemo* de Tomasso Stigliani (Milán, 1600), aunque sin aludir a la nacionalidad del náufrago:

> O se tu fussi, com'è Misia, arciera,
> che bell'arco vorrei, che strali darti,
> *ch'io già tolsi a Licaspe, uom che stat'era*
> *spinto dalla procella in queste parti.*
>
> (Octava 33, p. 198.)

Esta interpolación temática en el desarrollo de la fábula gongorina fué señalada por vez primera y en su integridad por Dámaso Alonso en su magistral ensayo, tantas veces citado, *La supuesta imitación por Góngora de la "Fábula de Acis y Galatea"*, en un pasaje que vale la pena de transcribir aquí:

> "*Il Polifemo. Stanze Pastorali di Tomasso Stigliani* (Milán, 1600) es un verboso poema en octavas reales, que presenta para nosotros el interés de ser la primera imitación de la fábula en octavas, y a la par, desligada de las *Metamórfosis*, siendo así antecedente inmediato de Góngora lo mismo que de Carrillo. Pues en esta composición de Stigliani (en la que el canto de Polifemo se dilata incansablemente), el gigante, después de ofrecer

a Galatea una serie de regalos, imitada más o menos directamente de la de Ovidio, continúa así:

O se tu fussi come è Misia Arciera,
che bello arco vorrei, che strali darti,
ch'io già tolse a Licaspe, huom che stato era
spinto dalla procella in queste parti!
Dipinta in oro è la faretra intera
di vaghe historie ch'io non vo contarti
devendo poi tu intenderle con gli occhi
meglio ch'or da miei versi incolti e sciocchi.

A pesar de esta promesa cuenta una de las historias que figuraban en la aljaba (la de Apolo y Daphne), y luego concluye así el episodio:

Di cotai forme e di più scelte ornata
ha la nobil faretra ignoto autore;
grave è di frecce, et ogni freccia aurata
che non disdegnerebbe oprarle Amore.

Obsérvese que esta oferta de arco, flechas y aljaba no figuraba entre las comodidades y presentes que Polifemo ofrece a Galatea en Ovidio (vs. 810-837). Es una invención formada sobre el tipo de los regalos y riquezas que en la obra latina se enumeran, pero invención al fin.

Encontramos ahora el siguiente pasaje en el *Polifemo:* [descripción de un naufragio.]

En tablas dividida, rica nave
besó la playa miserablemente,
de cuantas vomitó riquezas grave
por las bocas del Nilo el Orïente.

[Un náufrago "genovés", hospedado por Polifemo, paga la hospitalidad con un arco y una aljaba de marfil. Polifemo ofrece uno y otra a Galatea.]

Segunda tabla a un ginovés mi gruta
de su persona fué, de su hacienda.
La una reparada, la otra enjuta,
relación del naufragio hizo horrenda.
Luciente paga de la mejor fruta
que en yerbas se recline, en hilos penda,
colmillo fué del animal que el Ganges
sufrir muros le vió romper falanges.

Arco digo, gentil, bruñida aljaba,
obras ambas de artífice prolijo,
y de malaco rey a deidad java
alto don, según ya mi huésped dijo.
De aquel la mano, de ésta el hombro agrava.

....

Resulta extraño este pasaje del Polifemo al final del canto del cíclope. Produce la impresión de algo mal desarrollado y no conseguido. La comparación con el de Stigliani, que hemos transcrito, nos explica el origen, y tal vez, esa torpeza. En uno y en otro poema, un primoroso arco y una delicada aljaba —obra de "ignoto autore" en Stigliani, y de un "artífice prolijo" en Góngora— pasan de las manos de un náufrago a las de Polifemo, y éste se las quiere regalar a Galatea. Es posible que Góngora hubiera pensado en la posibilidad de desarrollar una narración incisa, como Stigliani, pero cansado, al terminar la estrofa LVIII, cortó por lo sano el canto, para dar el remate de la fábula. Sea de esto lo que fuere, lo cierto es que el pormenor de este arco y aljaba —inexistente como he dicho en Ovidio— prueba, o una fuente común y desconocida para Stigliani y Góngora, o, lo que es casi seguro, una imitación directa por Góngora de la obra del italiano. Imitación que en nada oscurece la gloria del Polifemo gongorino, ante el cual la divagadora obra de Stigliani apenas si tiene existencia estética."

(págs. 349 s.)

2. La una reparada, la otra enjuta, relación del naufragio hizo horrenda.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

"Reparada la hazienda, y enjuta la persona hizo el Ginovés relación horrenda del naufragio."

(fol. 415 v.)

Según Dámaso Alonso, en *La lengua poética de Góngora,* el cultismo *naufragio* aparece registrado por vez primera en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611) y posteriormente en el *Vocabulario* de Lorenzo Franciosini (Roma, 1620). Usado ya por Cervantes en el *Quijote,* Góngora no lo empleó hasta 1602. Una vez más, sin embargo, hemos

de señalar la fecha extremadamente tardía en que esta voz penetra en los diccionarios y el enorme retraso con que éstos consignan su aparición en el lenguaje poético. El cultismo *naufragio* aparece ya, en efecto, en las *Obras* de Garcilaso (Barcelona, 1543):

que ya del peligroso
naufragio fuí su puerto y su reposo.

(Canción V, vs. 54-55.)

Es frecuente en *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Desgracias del *naufragio* por sí abona.

(VIII, p. 43 b.)

Y pasado *naufragio* eran testigos.

(VIII, p. 44 a.)

Y vecino *naufragio* pronostica.

(XX, p. 110 a.)

Y aparece también en *El Monserrate* de Cristóbal de Virués (Madrid, 1588):

Que del *naufragio* mísero escapasen.

(VII, p. 526 b.)

En cuanto al cultismo *relación,* que Góngora utiliza en este pasaje, aparece registrado en los siguientes términos en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611): "*Relación. Latine relatio, a referendo, actus referendi*" (p. 901 b).

En la poesía española renacentista lo encontramos ya en la Egloga II de las *Obras* de Garcilaso (Barcelona, 1543):

a aquel que, estando ausente,
por tu divina *relación* ya veo.

(vs. 1.838-9.)

Y en la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1569):

Es *relación* sin corromper sacada
de la verdad, cortada a su medida.

(I, p. 4 a.)

Es preciso advertir, sin embargo, que Góngora, al decir que el genovés *hizo relación del naufragio,* emplea una expresión lexicalizada muy corriente en la época: *hacer relación,* que aparece, por ejemplo, en los siguientes pasajes de *La Araucana* de Ercilla:

> *Haciendo relación* de cómo estaban,
> y de todas las cosas que pasaban.
>
> (XIII, p. 52 a.)

> *Hizo* con singular advertimiento
> de su jornada *relación* copiosa.
>
> (XXXI, p. 116 a.)

Pasaje este último, por cierto, cuya estructura estilística y sintáctica ofrece una cierta semejanza con la del verso gongorino que estamos estudiando. Insinúo como mera conjetura el posible influjo de Ercilla y de la expresión usada por éste, porque junto a la fórmula mencionada es corriente también en otros autores de la época, y en el mismo autor de *La Araucana,* el uso de otros giros, como *dar relación* o *decir la relación,* como puede verse en el siguiente pasaje de la tercera parte del poema de Ercilla:

> *Nos dió* del caso *relación* entera,
> el cual pasa, señor, desta manera.
>
> (XXX, p. 112 b.)

O en este otro de *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

> A Famagusta mi hablar volviendo,
> *diré* la nueva y *relación* cumplida.
>
> (XXI, p. 114.)

Al propio tiempo, es muy posible que Góngora, al decir que el genovés *hizo horrenda relación de su naufragio,* haya recordado consciente o inconscientemente un determinado tipo de narraciones o relatos autobiográficos de navegantes y marinos, en los que relataban sus aventuras y naufragios por tierras y mares lejanos. Género menor, creado por los navegantes españoles y portugueses, en el que se refleja

con épico dramatismo la pequeña historia de los descubrimientos y navegaciones marítimas, las *relaciones de naufragios,* publicadas generalmente en pliegos sueltos, constituyen un género concreto y específico, perfectamente delimitado por la moderna erudición historiográfica. Al lado de las *relaciones* de descubrimientos y conquistas, como la *Relación del primer viaje a las Indias* de Cristóbal Colón, o la segunda *Carta de relación* de Hernán Cortés (Sevilla, 1522), existen numerosas *relaciones de naufragios,* entre las cuales la más famosa, que desborda ya los límites del género, es la *Relación de los Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca (Valladolid, 1555), más conocida bajo el título escueto de *Naufragios.* Junto a ella me limitaré a mencionar por la exacta correspondencia del título que ostenta con el tema que estamos estudiando, la *Relación de su naufragio* de Juan Maestre (1). Como puede verse, es muy posible que Góngora, al aludir a la horrenda relación que hizo de su naufragio el navegante genovés, recordase involuntariamente las *relaciones de naufragios,* tan divulgadas en su época, o aludiese inconscientemente a ellas al emplear, con todo rigor y propiedad, una expresión lexicalizada muy corriente en el idioma de su tiempo.

Finalmente, según Dámaso Alonso en su obra tantas veces citada, el cultismo *horrendo* aparece registrado por vez primera en el *Tesoro de las tres lenguas* de Hierosme Victor Bolonois (Ginebra, 1609), y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611), siendo además vocablo usado por Cervantes en el *Quijote.* A estos datos, que hacen presumir una introducción tardía y una difusión muy escasa, podemos añadir los siguientes, que demuestran su frecuente uso en la poesía española del siglo XVI. En efecto, lo encontramos ya en la *Floresta de Varia Poesía* de Diego Ramírez Pagán (Valencia, 1562) cuarenta y siete años antes de su inclusión en ningún diccionario:

horrendo mar, tus olas no domadas.

(Eleg. VII, t. I, p. 91.)

---

(1) Véase, a este propósito, la obra fundamental de Benito Sánchez Alonso *Historia de la Historiografía Española,* tomo I, cap. V, (La historia de Indias: 1) Relaciones autobiográficas.) págs. 432-446. Para un conocimiento más detallado de los títulos de estas *relaciones,* véanse también, del mismo autor, sus *Fuentes de la Historia Española e Hispanoamericana* (Madrid, 1927).

Fué tragado del mar *horrendo* y fiero.

(tomo I, p. 115.)

Aparece también en la *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo (Valencia, 1564):

que un mónstruo tan *horrendo*...

(Lib. II, p. 431.)

tan *horrenda* alevosía...

(Lib. II, p. 438.)

jugar con el mar *horrendo*

(Lib. III, p. 445.)

Aparece en la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569):

Horrenda a todo el mundo y espantable.

(II, p. 8 a.)

No el *horrendo* espectáculo presente.

(III, p. 13 b.)

Treme y gime la tierra del *horrendo*.

(III, p. 14 a.)

Suena la *horrenda* y áspera armonía.

(IV, p. 20 a.)

El bárbaro escuadrón con grita *horrenda*.

(IX, p. 38 b.)

Con soberbio alarido *horrendo* y alto.

(XIV, p. 55 a.)

En la segunda parte de *La Araucana* (Madrid, 1578):

La negra noche *horrenda* y espantosa.

(XVI, p. 63 b.)

La espantosa y *horrenda* artillería.

(XVIII, p. 69 b.)

El tejido escuadrón con furia *horrenda.*

(XIX, p. 74 b.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584) los ejemplos son innumerables:

Tantas horas duró la *horrenda* lucha.

(V, p. 24 b.)

Y venidos ante él, su pecho *horrendo.*

(XI, p. 57 b.)

Arremetieron con asalto *horrendo*:

(XIV, p. 77 a.)

Entregarse al rigor de muerte *horrendo.*

(XV, p. 79 a.)

Rompió con son *horrendo* la primera.

(XVI, p. 86 a.)

Aunque las lleve el aquilón *horrendo.*

(XVII, p. 90 b.)

Gimen las ondas con la furia *horrenda.*

(XVII, p. 91 a.)

En la *Primera parte de la Angélica* de Barahona de Soto (Granada, 1586):

De un hombre humano fuesse el Orco *horrendo.*

(I, fol. 12.)

Y allá en su coraçón el fuego *horrendo.*

(III, p. 41.)

En el *Cancionero* de López Maldonado (Madrid, 1586):

que me conbaten con furor *horrendo*.

(fol. 97.)

En el *Arauco domado* de Pedro de Oña (Lima, 1596):

Está sobre unas andas, cosa *horrenda*.

(II, p. 360.)

En *La Conquista de la Bética* de Juan de la Cueva (Sevilla, 1604):

Y prevenir la gente el son *horrendo*.

(XII, p. 196.)

3. **Luciente paga de la mejor fruta,**
que en yerbas se recline, en hilos penda.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado*, explica en los siguientes términos este pasaje:

"Luziente paga de la mejor fruta que se perficiona entre la yerva o está colgada en hilos... Fué el colmillo del animal a quién vió el Ganges sufrir muros, y romper esquadrones. Habla del elefante, cuyo colmillo como ya avemos dicho, es el marfil."

(fol. 415 v.)

4. **colmillo fué del animal que el Ganges**
sufrir muros le vió, romper falanges.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado*, escribe explicando este pasaje:

"Fué el colmillo del animal a quien vió el Ganges sufrir muros, y romper esquadrones. Habla del elefante, cuyo colmillo como ya avemos dicho, es el marfil. Y dize, que el Ginovés por paga de la fruta que le avía dado a comer, le presentó el colmillo deste animal: al qual dize, que le vió el Ganges sufrir muros, y romper Falanges, porque en la guerra se valieron mucho deste animal, imponiendo sobre él unos castillos de madera en que iban

soldados flecheros, que hazían grande daño en los enemigos, desbaratando sus esquadrones. Falange es voz Macedónica, significa un género de esquadrón propio de los Macedonios: el Poeta lo usurpa por otro qualquiera, como lo hizieron muchos. De las propiedades, y naturaleza del elefante recogió Covarrubias en su Tesoro de la lengua Castellana quanto puedes desear, léelo si gustares, que bien merece su fatiga este cuidado. El Ganges es río famoso de la India, que la divide toda, por otro nombre llamado de los Griegos Phison."

(fol. 416.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"Es el Ganges río de la India... *Sufrir muros le vió romper falanges.* Dióle un arco hecho del colmillo del Elefante, que en las riberas del Ganges se vió con las torres de madera al ombro desbaratar los esquadrones... *Falange* significa en Idioma Macedónico, *esquadrón.*"

(Notas 2-3, cols. 335-338.)

Recuérdese que los elefantes eran famosos por el marfil de sus colmillos, según Virgilio en las *Geórgicas:*

In foribus pugnam ex auro solidoque elephanto
Gangaridum faciam victorisque arma Quirini.

(Lib. III, vs. 26-27.)

En la Canción VI de las *Rime* del Chariteo (Nápoles, 1506), aparece ya una curiosa coincidencia de rimas, aunque sin aludir al elefante:

Vedi ne l'elmo l'auree diademe,
Terror d'ogni barbarica *phalange.*
Da l'aurora, o dal *Gange*
A le Gade, del mondo parti extreme,
Ne simil. nè secondo
Si vedrà generar d'humano seme.

(p. 71--72, vs. 248-53.)

Recuérdese también que en el *Orlando furioso* de Ariosto encontra-

mos una curiosa coincidencia de rimas con el pasaje gongorino en unos versos que parece haber recordado el gran poeta cordobés:

> Quel che la tigre dell'armento imbelle
> Ne'campi ircani o là vicino *al Gange,*
> O'l lupo delle capre e dell'agnelle
> Nel monte che Tifeo sotto si frange;
> Quivi il crudel Pagan facea di quelle
> Non dirò squadre, non dirò *falange.*
>
> (XVI, 23.)

Es muy posible que Góngora tuviese presente este pasaje de Ariosto, si se tiene en cuenta que en él aparece además una alusión al *monte che Tifeo sotto si frange* que parece haber recordado en la Octava IV y concretamente en el verso *o tumba de los huesos de Tifeo.*

Es preciso advertir, además, que en el poema de Ariosto encontramos ya alusiones a los elefantes:

> Torri di legno trannosi con ruote,
> E gli elefanti altre ne portano usi,
> Che su lor dossi cosí in alto vanno,
> Che i merli sotto a molto spazio stanno.
>
> (XL, 22.)

El tema aparece con frecuencia en la épica renacentista. Véase en *Os Lusíadas* de Camoens (Lisboa, 1572):

> Poder tirar-lo a terra com possantes
> Forças d'homens, de engenhos, de aliphantes.
>
> (X, 110.)

En estos versos de la *Gerusalemme* del Tasso (Parma, 1581):

> E smisurato, a un elefante il tergo
> Preme cosí, come si suol destriero.
> Gente guida costuí di qua *dal Gange*
> Che si lava nel mar che l'Indo *frange.*
>
> (XVII, 28.)

En la *Primera parte de la Angélica* de Barahona de Soto (Granada, 1586):

Tras el entraron muchos elefantes,
Con sus castillos de marfil encima.

(Canto Undécimo, fol. 214.)

En la *Jerusalén Conquistada* de Lope de Vega (Madrid, 1609):

Ufano va rompiendo el elefante
los Genízaros Turcos con la trompa,
que en guarda de los niños van delante,
aunque le enfrenan, porque no los rompa.

(Lib. XIII, p. 6, t. II.)

En este pasaje de *Il leone di David* de Chiabrera:

Al quale unqua non die libica arena
Mostro sembiante, *al qual non e sembiante*
Mostro che a depredar corra sul Gange.

(pág. 83.)

OCTAVA LVIII

"Arco, digo, gentil, bruñida aljaba,
obras ambas de artífice prolijo,
y de malaco rey a deidad java
alto don, según ya mi huésped dijo,
de aquel la mano, de ésta el hombro agrava:
convencida la madre, imita al hijo:
serás a un tiempo, en estos horizontes,
Venus del mar, Cupido de los montes."

(vs. 457-464.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"El retorno que dio el Ginovés a Polifemo, fue vn arco de marfil, y vna aljaua, hechas por cuydadosissimo artifice (esso es prolixo, o sea flemático) para presentar vn Rey de Malaca, a vna Reyna de Iaua, como refirio el huesped. Con esta pretende sobornar Polifemo a Galatea, pidiendola, que se ponga el carcax al ombro, y el arco en la mano, para que ya que auia excedido a Venus en la hermosura, imitasse a Cupido en tirar con el arco, siendo a vn tiempo en Sicilia, Venus del mar, y Cupido de la tierra" (col. 338).

NOTAS

1. **Arco digo gentil, bruñida aljava, obras ambas de artífice prolijo.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

> "Declárase más, y dize, que la paga que le ofreció el Ginovés era un bizarro arco, y una bruñida aljava de marfil, obra una y otra de prolijo artífice."
>
> (fol. 416.)

Como hemos visto en la octava precedente, la fuente de este pasaje, señalada ya por Dámaso Alonso, se encuentra en la ofrenda idéntica de un *bell'arco* y de una *faretra dipinta in oro,* que el cíclope ofrece a Galatea en *Il Polifemo* de Stigliani:

> O se tu fussi, com'è Misia, arciera,
> che *bell'arco* vorrei, che strali darti...
> *Dipinta in oro è la faretra intera.*
>
> (Octava 33, p. 198.)

De este pasaje ha extraído Góngora la inclusión del *arco gentil* y la *bruñida aljaba* entre los dones que el cíclope ofrece a Galatea, procedentes igualmente de un extranjero salvado de un naufragio. Es preciso subrayar, sin embargo, que la alusión al *artífice prolijo* que esculpió ambas dádivas, no se inspira, como parece sugerir Dámaso Alonso en la referencia de Stigliani al *ignoto autore,* sino en este otro pasaje inadvertido por el insigne gongorista; pasaje en el que se alude, siguiendo una tradición clásica, a las escenas y figuras esculpidas en la aljaba:

> finto ha il passaggio d'un'in altra forma
> su'l turcasso *l'artefice gentile.*
>
> (Octava 35, p. 199.)

Ariosto alude con frecuencia a la labor maestra de los artífices que han esculpido el mármol o el bronce, sobre los cuales gusta de imaginar cuadros de historias, escenas mitológicas o visiones proféticas,

recurso que utilizó Garcilaso en las Eglogas II y III. Así alude a la fuente de Merlin, en donde están esculpidas las cosas del porvenir:

E di cose ch'al mondo hanno a venire,
La fe *da buoni artefici* scolpire.

(XXVI, 39.)

En el *Orlando furioso* de Ariosto se alude al escudo de Sansonetto en su lucha contra Ruggiero, diciendo que el arma del primero tuvo un *artífice menos docto* que el escudo encantado de Atlante que lleva Ruggiero:

L'altro ch'ebbe *l'artefice men dotto,*
Il gravissimo colpo non sofferse.

(XXII, 69.)

En la poesía española del siglo XVI, Gutierre de Cetina, en el Soneto CLXV de sus *Poesías,* alude en parecidos términos a un pintor:

Artífice ingenioso, ¿qué sentiste
Cuando tan cuerdamente contemplabas
El sujeto que muestran tus colores?

(tomo I, p. 148.)

Con posterioridad a la divulgación del *Polifemo,* este pasaje fué imitado por Villegas en la Oda XII de *Las Eróticas* (Nájera, 1618):

De selva nieto fué, para ser hijo
de artífice prolijo...

(tomo I, p. 25.)

Y también en el Idílio II del mismo Villegas:

colunas de cristal, que fueron hechas
por industria *de artífice prolixo.*

(tomo I, p. 398.)

2. **artífice.**—Según Dámaso Alonso, en *La lengua poética de Góngora,* el cultismo *artífice* aparece registrado por vez primera en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490), e

incluído posteriormente en el *Vocabulario* de Cristóbal de las Casas (Sevilla, 1570) y en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611). Usado por Cervantes en el *Quijote,* Góngora lo emplea por vez primera en una composición de 1590. A estos datos, y a los ejemplos anteriormente citados, podemos añadir los siguientes. Aparece ya en el siguiente pasaje de la *Tragedia Policiana* (Toledo, 1547):

"la demasiada astucia del *artífice...*"
(Acto I, p. 12 b.)

Aparece también en la Elegía cuarta de la *Floresta de Varia Poesía* de Diego Ramírez Pagán (Valencia, 1562):

tomándole el *artífice* a su cargo.
(Eleg. IV, t. I, p. 76.)

En *El Pastor de Fílida* de Gálvez de Montalvo (Madrid, 1582):

Levanta el diestro *artífice* seguro.
(2.ª parte, p. 503.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Y en el otro los *artífices* tiraron.
(XVI, p. 83 b.)

Así el divino *artífice* del cielo.
(XXIV, p. 155 b.)

En *La Arcadia* de Lope de Vega (Madrid, 1598):

el *artífice* de tan gran misterio.
(Lib. I, p. 63.)

Y en las *Rimas* del mismo Lope (Madrid, 1602):

beldad que del *artífice* superno.
(Son. 179, p. 74.)

Artífice rarísimo, que a Apeles.
(Son. 192, p. 77.)

3. **prolijo.**—Según Dámaso Alonso, en *La lengua poética de Góngora* (p. 62), el cultismo *prolijo* aparece registrado ya en el *Vocabulario* de Nebrija (Salamanca, 1492) y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias Madrid, 1611). Aunque Jáuregui, en el *Antídoto* (p. 159), censura el repetido uso de este vocablo, éste era de uso muy frecuente desde el siglo XV, como lo demuestra su aparición en el *Vocabulario* de Nebrija y en diversos pasajes del *Corvacho,* el Cartujano, Juan de Mena, Santillana y *La Celestina,* además del *Quijote.* Véanse algunos ejemplos de su empleo en la poesía española a partir del siglo XV. En *El Laberinto* de Juan de Mena:

e porque non sea mi fabla *prolixa,*
callo fazañas de más maravilla.

(Copla 284 g-h.)

prolixa fatiga por gloria sufriendo,
conquiso de moros la grand Algezira.

(Copla 289 e-f.)

En el *Decir de un enamorado* del Marqués de Santillana:

Mas por non vos ser *prolixo*...

(Copla VII, vs. 55, p. 178.)

En *La Celestina* (Burgos, 1499):

"¡O malditas haldas, *prolixas* e largas...!"

(Acto V, p. 194, r. 8-9.)

En la Epístola VI de las *Obras* de don Diego Hurtado de Mendoza anteriores a 1575:

Que sería *prolijo* el escribillas.

(Epíst. VI, p. 145.)

En la *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo (Valencia, 1564):

fatigada ya de la *prolija* noche.

(Lib. II, p. 427.)

"en la pesadumbre de los *prolijos* y peligrosos viajes..."

(Lib. III, p. 443.)

En la primera parte de *La Araucana* de don Alonso de Ercilla (1569):

Que por no ser *prolijo* no los cuento.

(II, p. 8 b.)

Atento a no llevar *prolija* pluma.

(IV, p. 22 a.)

En la segunda parte de *La Araucana* (Madrid, 1578):

El molesto y *prolijo* mar cortaron.

(XIX, p. 74 b.)

La relación *prolija* iré dejando.

(XXIV, p. 94 b.)

En la Elegía I de la edición de *Algunas obras* de Fernando de Herrera (Sevilla, 1582):

Por la *prolixa* senda i no acabada
de mi dolor prosigo, i mi porfía.

(Eleg. I, vs. 310-311.)

Y en *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Y así acababan las *prolijas* vidas.

(IV, p. 21 b.)

Ni en las *prolijas* vueltas de los siglos.

(XIV, p. 77 b.)

Difícil y *prolija* retirada.

(XIV, p. 77 b.)

Sufre del mal *prolijo* las tristezas.

(XVIII, p. 96 a.)

Por no hacer aquí *prolija* suma.

(XIX, p. 104 b.)

Después de tan *prolijos* intermedios.

(XXI, p. 116 a.)

Como puede verse, todos estos textos citados son anteriores a 1590, fecha en que Góngora usa por vez primera el cultismo que estamos estudiando.

4. **y de Malaco rey a deidad Java**
alto don, según ya mi huésped dijo.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

> "Y que fué preciosa ofrenda de un Rey Malaco a deidad Iava, según me dixo entonces mi huésped. Malaca es Ciudad de la Aurea Chersoneso de la India Oriental. Iava es isla frontera a la Aurea Chersoneso, rica y fértil, ay dos deste nombre, que se diferencian llamándose Iava Mayor, y Menor. Dize pues el Cíclope que este arco y aljava, según le dixo el Ginovés, le avia presentado un Rey de Malaca a una Ninfa, o Reina de aquella isla de Iava."
>
> (fol. 416 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

> "*De Malaco Rey.* Algunos M. S. leen *Maluco;* pero sospecho ser su verdadera lección, *Malaco.* El Reyno de Malaca es de los más populosos de la India, hablan dél con grande estima los historiadores todos, y en particular los escritores de la vida de san Francisco Xavier Apóstol de la India... *A deidad Iava alto don.* Fué dádiva de Rey de Malaca, a Reyna de la Iava, a quien sus vassallos adoran, como a deidades, y ofrecen sacrificios, como al Sol. Las *Iavas* son dos Islas mayor y menor, que yazen a la vista de Samatra. Son como ella fértiles, pero más ferozes sus naturales. Las mugeres son de buen parecer, ayrosas en los bay-

les, y frequentes en la caça, a que alude Don Luis en la dádiva del arco... El Apolo de Aragón, Bartolomé Leonardo de Argensola... en *La conquista de las Malucas,* lib. 7, trata de la Iava mayor, y ciudad de Iuban su Corte."

(Notas 2-3, col. 339.)

Luis de Camoens, en *Os Lusíadas* (Lisboa, 1572), alude a las flechas envenenadas de los malayos y a los valiente javaneses, en un pasaje que probablemente sugirió a Góngora la idea de convertir el arco de marfil del mercader genovés en alto don de un rey malaco a una reina o deidad java, es decir, javanesa:

Lá no gremio da Aurora, onde naceste,
Opulenta *Malaca* nomeada!
As setas venenosas que fizeste,
Os crises com que ja te vejo armada,
Malaios namorados, *Jaos* valentes...

(X, 44.)

Por influjo de Camoens, Barahona de Soto, en la *Primera parte de la Angélica,* habla de las riquezas de Malaca (Granada, 1586):

Y la ciudad á quien no ay quien yguale
En trato, y en riqueza sin medida
Malaca, cuyo imperio y tierra harta
De Taprobana un mar estrecho aparta:

(Canto Octavo, fol. 167 v.)

Y menciona también a las dos Javas:

Los de una, y otra *Iava* fiera gente...

(Canto Octavo, fol. 169.)

Llegó por tal derota con su armada
El rey de la menor *Iava* cercado...

(Canto Nono, fol. 178 v.)

Que yendo el que govierna la otra *Iava*...

(Canto Nono, fol. 178 v.)

Y habla también de los *javos* o javaneses, único precedente que hemos podido encontrar del uso de este vocablo en la poesía española de los siglos XVI y XVII anterior a Góngora:

Los *Iavos* decender se al mar dexaron,
Despues subiendo vimos que sus naves
Sobre su espalda y ombros sustentaron,
Que leves haze Amor las cargas graves.

(Canto Nono, fol 178 v.)

Es, pues, casi seguro que el uso de *javo* como adjetivo gentilicio, rarísimo en castellano, por parte de Góngora, procede de Barahona de Soto en el pasaje que acabamos de citar, en que habla de *los javos.*

5. **De aquél la mano, de éste el hombro agrava.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

"Pide Polifemo a Galatea, que reciba este don, diziendo, ó Galatea, agrava la mano con este arco, y el ombro con esta aljava; esto es, fatiga tu ombro, y tu mano con este generoso peso."

(fol. 416 v.)

Ahora bien, por lo que se refiere a las posibles fuentes de este pasaje, apuntadas a guisa de mera coyuntura y de manera puramente hipotética en las notas precedentes, es preciso advertir que las alusiones al arco y a la aljaba artísticamente esculpidos y echados al hombro o a la espalda son muy corrientes en la poesía renacentista. Véase, por ejemplo, el siguiente pasaje de *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1569) donde se alude a un arco *hecho por arte,* precedente que habrá que añadir a la fuente de Stigliani mencionada en la nota 1 de la presente Octava:

Y de niervos *un arco hecho por arte*
con su dorada *aljaba,* que pendía
de un ancho y bien labrado talabarte.

(X, p. 40 b.)

Bernardo de Balbuena, en el *Siglo de Oro en las Selvas de Erífile* (Madrid, 1608), alude a un arco y un carcaj de palo índico:

Un arco nuevo he de tener curioso,
de cuerno reforzados los extremos;
todo de un palo índico oloroso
con labores de estaño guarnecido
... Y *un carcaj de lo mismo,* do esculpido...

(Egl. I, p. 23-24.)

El único precedente que hemos encontrado en que se alude a una aljaba de marfil es el siguiente pasaje de la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* de Valdivielso (Toledo, 1607), referente a Diana cazadora:

Delia de sus oréades cercada,
suelta de oro la rica cabellera,
la aljaba de marfil al hombro echada.

(V, p. 156 a.)

Es muy posible que Góngora tuviese presente este pasaje de Valdivielso con el que tiene de común la idea de la aljaba de marfil y la alusión a llevarla colgada del hombro: *al hombro echada* en los versos del poeta toledano; *el hombro agrava* en el poeta cordobés.

Este pasaje gongorino que estamos estudiando fué imitado por Juan Pérez de Montalbán en el *Orfeo en lengua castellana* (Madrid, 1624):

Etholo dardo y *arco* Persa armavan
el ombro y *manos,* con piedad guerreras.

(Canto I, p. 33, vs. 16-17.)

Recordado por el Conde de Villamediana en la *Fábula de Apolo y Dafne* de sus *Obras* (Zaragoza, 1629):

Suspenso advierte, quando mal le mira;
Que de sus tiernos *onbros* uno *agrava,*
Con las diversas armas, que su ira
Sobervia oculta en la nociva *aljava.*

(pág. 336)

E imitado nuevamente por Pedro Soto de Rojas en *Los Rayos del Faetón* (Barcelona, 1639):

> Arco desierto, bien poblada *aljava*
> Esta a la *espalda,* aquel *al ombro* pende.
> (Rayo Crepúsculo, 26, p. 303.)

En cuanto al uso del cultismo *agravar* en la acepción latina de "hacer pesado", "hacer grave", según Dámaso Alonso en *La lengua poética de Góngora,* aparece registrado por vez primera en el *Vocabulario* de Cristóbal de las Casas (Sevilla, 1570), y posteriormente en el *Origen y etymología de todos los vocablos* de Francisco del Rosal (1601), quien consigna ya "es hacer grave o pesado". No aparece, en cambio, en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611), pero fué incluído ya en el *Tesoro* de César Oudin (París, 1616). En la acepción latina usada por Góngora, es rarísimo en la poesía española de los siglos XVI y XVII, pero se encuentra ya en el siguiente pasaje de *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1569):

> A las armas acuden los briosos,
> y aquellos que los años *agravaban.*
> (XII, p. 50 a.)

En la acepción corriente de "hacer grave o molesto" no es tampoco muy frecuente, pero aparece en los siguientes pasajes de *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

> La muda noche hizo el aire escuro,
> *agravando* la vista a los mortales.
> (XVI, p. 85 b.)

> Y aunque esto fuera causa asaz bastante,
> la *agrava* más el prodigioso efeto.
> (XXI, p. 112 b.)

6. **Convencida la madre, imita al hijo.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica certeramente el sentido de este pasaje:

> "Y pues está convencida Venus, madre del Amor, con tu hermosura, imita en el arco y flechas a su hijo."
> (416 v.)

Es muy posible que Góngora recordase en este pasaje la súplica de Leandro a Hero al declararle su amor, que aparece en la Fábula de Hero y Leandro de Boscán, y que se refiere también a Venus y Cupido (*Obras,* 1543):

Ama, si quieres pues ser agradable,
Al hijo, y a la madre...

(fol. 84.)

Según Dámaso Alonso, en *La lengua poética de Góngora,* el cultismo *imitar,* que el gran poeta cordobés usa en otros dos pasajes del *Polifemo:* "Sobre una alfombra, que *imitara* en vano" (XL, 1) y "Entre las ondas y la fruta, *imita*" (XLI, 5), sin contar el cultismo *imitador* que emplea en otro pasaje: "Negro el cabello, *imitador* undoso" (VIII, 1), aparece registrado por vez primera en el *Vocabulario* de Cristóbal de las Casas (Sevilla, 1570), fué usado ya por Juan de Mena, y aparece en *La Celestina* y en el *Quijote* de Cervantes. Por nuestra parte, nos limitaremos a consignar que dicho cultismo, que Góngora utilizó por vez primera en una composición escrita en 1586, el famoso romance *A Granada,* y que figura posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611), es de uso corriente en la poesía española del siglo XVI. Lo encontramos ya en el poema de *Hero y Leandro,* en las *Obras* (Barcelona, 1543) de Boscán:

Con su color las rosas *imitando.*

(Lib. III, fol. 75 v.)

En la Egloga I de las *Obras* de Garcilaso (Barcelona, 1543):

he de contar, sus quejas *imitando.*

(v. 3.)

Y en la Egloga II del gran poeta toledano:

las ondas *imitando* en el moverse.

(v. 1.629.)

Con extraordinaria frecuencia en la *Floresta de Varia Poesía* de Diego Ramírez Pagán (Valencia, 1562):

Dulce *imitar* la aurora matutina.
(t. II, p. 41.)

tu que *ymitando* vas el alto buelo.
(t. II, p. 69.)

que aunque *imita* la flor del roxo oriente.
(t. II, p. 71.)

y aun tú mejor le *imitas* en la pluma.
(t. II, p. 130.)

Igualmente en *Todas las Obras* (Madrid, 1593) de Francisco de Aldana:

Y el que su condición fuere *imitando*.
(t. I, p. 30.)

A la Natura *imita* en su exercicio.
(t. I, p. 60.)

Busca *imitar* a Dios con largo oficio.
(t. I. p. 60.)

También en la *Canción por la Vitoria del Señor Don Juan* de Fernando de Herrera, publicada por vez primera en la *Relación de la guerra de Cipre* (Sevilla, 1572):

sus odiösos pasos *imitaste*.
(v. 165.)

E infinitas veces en *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Los que en costumbre y casa le *imitaron*.
(II, p. 12 b.)

Imité de los sabios el oficio.
(II, p. 13 a.)

Su mal no *imite* y su rigor no siga.

(II, p. 18 b.)

Mi cuidado mayor será *imitarte*.

(XIX, p. 103 a.)

7. **Serás a un tiempo en estos horizontes Venus del mar, Cupido de los montes.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

> "Serás a un mismo tiempo en estos orizontes, Venus del mar en la hermosura, Cupido de los montes en la imitación, o en el efecto que causa tu vista."
>
> (fol. 416 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

> "Casi lo mismo dize Baco a Nicea en Nonio, *1. 16. Dionys. ut appareas Dyana in scopulis et in Thalamis Venus.*"
>
> (Nota 4, cols. 339-340.)

La hiperbólica atribución de cualidades propias de los dioses o héroes mitológicos a un hombre o una mujer que se confunden o identifican con ellos es muy frecuente en la tradición poética grecolatina. Aparece ya en las *Bucólicas* de Virgilio, en la Egloga VIII de Damón y Alfesibeo:

sit Tityrus Orpheus;
Orpheus in silvis, inter delphinas Arion.

(vs. 55-56.)

El pasaje de la Egloga VIII de Virgilio traducido por Fray Luis de León:

Y Títiro al Arión preferido,
Arión sea en mar, en monte Orpheo.

(vs. 93-94, p. 332, t. I.)

Ovidio, en las *Metamorfosis,* describiendo a la ninfa Siringa, la compara a la diosa Diana:

ritu quoque cincta Dianae
Falleret, ut posse credi Latonia, si non
Corneus huic arcus, si non foret aureus illi.

(Lib. I, 695-7.)

Pasaje que dice así en la versión clásica de Pedro Sánchez de Viana (Valladolid, 1589):

Con el traje engañara de manera
que parecía la diosa soberana
si el arco diferente no trajera,
que era de cuerno, y de oro el de Diana.

(Lib. I, p. 44.)

Ovidio, en las *Heroidas,* en la epístola de Safo a Faón:

Sume fidem, et pharetram fies manifestus Apollo
accedant

En la versión castellana de Diego Mexía, publicada en el *Parnaso Antártico* (Sevilla, 1608):

Coge la lira y toca dulcemente,
La aljaba toma, y te veremos hecho
Un nuevo Apolo en música y valiente.
Ponte aquella señal que a mi despecho
Me pones, serás Baco, y en belleza
Al uno y otro dejarás deshecho.

(págs. 373-4.)

Claudiano, en su poema *De raptu Proserpinae,* al describir la belleza de Proserpina, después de haber descrito a Minerva y Diana, escribe:

Pallas, si clypeum, si ferret spicula, Phoebe.

(Lib. II, v. 39.)

"Elegante pensamiento!", comenta Díaz de Ribas, y señala el texto de Ovidio en las *Heroidas,* el de las *Metamorfosis* y el de Claudiano en *De raptu Proserpinae* (fol. 217, nota 128).

En la poesía italiana y española renacentistas, son muy corrientes este tipo de ponderaciones e hipérboles. Véase, por ejemplo, el siguiente pasaje del canto segundo de la *Methamorphosi* del Chariteo (Nápoles 1506):

Dulcissima tra più dolci Sirene,
Diana in selva, & sacra Vesta in ara,
Charite in Papho, & Musa in Hyppocrene!

(Cántico II, p. 312, vs. 91-93.)

O este otro de Poliziano, en las *Stanze per la Giostra:*

Sembra Talia, se in man prende la cetra;
sembra Minerva, se in man prende l'asta:
se l'arco ha in mano, al fianco la faretra,
giurar potrai che sia Diana casta.

(Oct. 45.)

Una ponderación idéntica aparece en la fábula de Hero y Leandro, publicada en las *Obras* de Boscán (Barcelona, 1543):

O señora, y gran Reyna d'hermosura,
Tanto, que competir puedes con Venus:
Y en saber puedes ser otra Minerva.

(fol. 83.)

Y en la *Primera parte de la Angélica* de Barahona de Soto (Granada, 1586):

Las armas, que Medoro se vestia,
Hizieron que a Minerva paresciesse,
Y Angelica el correr con tanta gana,
Le hizo parescer tambien Diana.

(Canto Décimo, fol. 196.)

La contraposición de Venus y Cupido aparece ya en la *Fábula de Acteón* de Barahona de Soto, en que el propio Acteón se compara a Orión, muerto de una mordedura de escorpión por haber desafiado a

Diana en la caza y transformado por Júpiter en la constelación que lleva su nombre:

Nadie nuestras causas viera
Que la mía no escogiera,
Yo príncipe, y él pastor,
El de Venus, yo de Amor;
¡ Y él de estrella, y yo de fiera!

(76, p. 666-7.)

El mismo Barahona de Soto, en un soneto *A la Señora Doña Blanca de Guzmán,* alude a las virtudes de Diana junto a las de Venus y el Amor:

Diana su virtud, y Amor su alteza.
Y Venus su donaire y gentileza.

(X, p. 689.)

Es muy posible, sin embargo, que la alusión a Venus y a Cupido proceda en este pasaje gongorino de una reminiscencia de los siguientes versos de la traducción italiana de *Le Metamorfosi* de Ovidio de Andrea dell'Anguillara (Venecia, 1563) que aparecen en la imprecación final del cíclope a los dos amantes:

Ma vo, che questo l'ultimo contento
Sia, che vi doni *Venere e Cupido.*

(Lib. XIII, p. 433.)

De ser cierta la reminiscencia que apunto de manera hipotética y como mera conjetura, Góngora dió al verso de Anguillara un sentido nuevo y completamente distinto, de acuerdo con la trayectoria temática que estamos estudiando.

A los ejemplos mencionados, puede añadirse, ya en el siglo XVII, el siguiente pasaje de Marino, en el soneto *Al Signor Frate Vincenzo de' Nobili* de las *Rime Heroiche* (Venecia, 1602):

E sembri a gli occhi angelici, a la faccia
Con l'arco in Cipro il faretrato Adone;
E sembri Apollo allhor, ch'Orso, o Lione
In Cintho con lo stral fuga, e minaccia.

Ma sembri piu, mentre leggiadro, e fiero
Ten vai le fere a saettar col dardo,
A gli atti, al'armi il pargoletto Arciero.

(pág. 134.)

Y en la poesía española de la misma época, el siguiente pasaje de la *Vida y muerte del Patriaca San Josef* de Valdivielso (Toledo, 1607):

Que mayor no merezca la hermosura
desta Minerva sacra y casta Vesta.

(III, p. 148 b.)

Y este otro del *Arauco domado* de Pedro de Oña (Lima, 1596):

Que representa a Venus y a Belona
al vivo en la belleza y en el traje.

(XII, p. 412 b.)

En la poesía española posterior al *Polifemo,* este pasaje gongorino fué imitado por el Conde de Villamediana, en la *Fábula de Apolo y Dafne* (Zaragoza, 1629):

Candida aurora en verdes *horizontes,*
Luz de la selva, y Diosa de los montes.

(pág. 246.)

Que lo recordó también en este otro pasaje de la misma fábula:

Del bosque honor, y de las selvas gloria
Si Delia no lasciva, Venus brava.

(pág. 241.)

E igualmente por Pedro Soto de Rojas en *Los Rayos del Faetón* (Barcelona, 1639):

El cristal revelado, el escondido,
Embidia a Venus es, pompa a Cupido.

(Rayo Crepúsculo, Oct. 32, p. 305.)

OCTAVA LIX

Su horrenda voz, no su dolor interno,
cabras aquí le interrumpieron, cuantas
—vagas el pie, sacrílegas el cuerno—
a Baco se atrevieron en sus plantas.
Mas, conculcado el pámpano más tierno
viendo el fiero pastor, voces él tantas,
y tantas despidió la honda piedras,
que el muro penetraron de las yedras.

(vs. 465-472.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"Estauan a la sazon, que Polifemo cantaua ansí unos pampanos, con que si bien (no las ansias al Cyclope) le interrumpieron el canto, de modo que le obligaron a dar bozes, y a tirar piedras, en tanta cantidad que llegaron y rompieron las yedras donde los dos amantes Acis, y Galatea estauan" (col. 340).

NOTAS

1. **Su horrenda voz, no su dolor interno.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe a propósito de este pasaje:

> "Llegando aqui Polifemo con su canto, interrumpieron unas cabras su horrenda voz, pero no su interior pena."
>
> (fol. 417.)

La alusión a la horrenda voz del cíclope procede de Ovidio, en el Libro XIII de las *Metamorfosis:*

> Tantaque uox, quantam Cyclops iratus habere
> Debuit, illa fuit; clamore perhorruit Aetne.
>
> (Lib. XIII, 876-77.)

Que dice así en la traducción de Sánchez de Viana (Valladolid, 1589):

> Dando un terrible grito dixo...
> ... Temblaron montes y collados,
> Con voz tan espantosa, y semejante,
> A la que havía de dar un tal gigante.
>
> (fol. 151.)

Y en la versión de Pérez Sigler (Burgos, 1609), que tal vez Góngora tuvo presente:

> Ya os veo (resonó con triste acento
> y con *horrendo grito* y alarido)...
>
> (fol. 350.)

Barahona de Soto, en la *Primera parte de la Angélica* (Granada, 1586), al finalizar el canto polifémico del Orco, de clara estirpe ovidiana, alude al dolor del monstruo:

> Y mas que con el gran dolor que siente,
> Al tiempo qu'estas lastimas cantava,
> Con mil gemidos amorosamente
> Y con piadoso pecho suspirava.
>
> (Canto tercero, fol. 55 v.)

Y también en este otro pasaje del mismo poema, al terminar el canto ovidiano del Orco:

Cantando a vezes abaxó la frente
Y a vezes las palabras se tragava,
Y al son de su çampoña siempre al cabo
Gimiendo dava fin al verso octavo.
(Canto tercero, fol. 55 v.)

Dejando aparte la coincidencia puramente temática de estos pasajes con el verso gongorino que estamos estudiando, es curioso señalar que la expresión *su dolor interno* aparece literalmente antes de Góngora en la Canción *A la navegación de San Raimundo desde Mallorca a Barcelona* de Pedro de Espinosa, publicada en las *Flores de poetas ilustres* (Valladolid, 1605):

Y arrebatado de *un dolor interno.*
(pág. 24.)

Y tal vez por influjo de Espinosa, en la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* de Valdivielso (Toledo, 1607):

Herida el alma *del dolor interno.*
(XVII, p. 209 a.)

En cuanto al cultismo *interno,* registrado en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611), pero no incluído en el *Vocabulario* de Alemany ni en las listas de Dámaso Alonso en *La lengua poética de Góngora,* es bastante raro en la poesía española de los siglos XVI y XVII anterior al *Polifemo,* hasta el punto que por el momento no podemos aducir ejemplo alguno anterior a los siguientes pasajes de *El Monserrate* de Cristóbal de Virués (Madrid, 1588):

De la cueva en la parte más *interna.*
(II, p. 510 a.)

Dijo a Garín en su secreto *interno.*
(III, p. 510 b.)

Y a este otro del *Arauco domado* de Pedro de Oña (Lima, 1596):

Que parte de lo *interno* le echa fuera.
(XIX, p. 455 a.)

En cambio, es muy frecuente en el poema de Valdivielso, que lo usa corrientemente en pasajes más o menos próximos al texto citado:

El gozo *interno* y el placer sin tasa.
(III, p. 148 b.)

Muestra en sus ojos el placer *interno.*
(X, p. 175 a.)

Que si el otro Abraham con gozo *interno.*
(XVII, p. 207 b.)

2. **cabras aquí le interrumpieron, cuantas**
vagas el pie, sacrílegas el cuerno
a Baco se atrevieron en sus plantas.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe a propósito de este pasaje:

"Que fueron las que con ligero pie, o incierto, y con sacrílego cuerno se atrevieron a ofender a Baco en sus plantas, que eran las yedras y vides que antes ha referido."

(fol. 417.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* comenta lacónicamente:

"D. L. explicó esto en la *soled. I.*"

(Nota 2, col. 340.)

Y cita el siguiente pasaje de la *Soledad primera:*

El que de cabras fué dos veces ciento
esposo casi un lustro —cuyo diente
no perdonó a racimo aun en la frente
de Baco, cuanto más en su sarmiento—.

(Sol. I, vs. 153-156.)

El modelo directo de este pasaje se encuentra, sin embargo, en la Egloga II de las *Rimas* de Lope de Vega (Madrid, 1602), como puede verse en los siguientes versos:

> Dijo, y volviendo la cabeza al soto,
> vió las traviesas esparcidas *cabras*
> huir *aquí* y allí, como sin dueño;
> *interrumpió* su voz el alboroto...
>
> (Egl. II, p. 101.)

Si se tiene en cuenta la absoluta identidad de la escena descrita por Lope, en la que un pastor interrumpe su lamentación amorosa al ver dispersas a sus traviesas cabras, y la de este pasaje del *Polifemo,* en que el ciclópeo pastor interrumpe su amoroso canto al ver que las sacrílegas cabras vagabundas se atreven a profanar las plantas de Baco, será fácil percibir cómo la técnica de imitación gongorina ha elaborado magistralmente el primer verso del pasaje que estudiamos con los tres elementos subrayados en el pasaje lopesco: *cabras, aquí, interrumpió,* fuente directa e inequívoca del verso *cabras aquí le interrumpieron cuantas...* Dada esta significativa coincidencia, es muy posible que exista asimismo una relación de semejanza entre las *traviesas* cabras de Lope y las *atrevidas* cabras de Góngora, procedente de la similitud fonética entre una y otra expresión.

En la alusión a las cabras sacrílegas, Góngora recuerda deliberadamente la tradición mitológica legada por Ovidio en las *Metamorfosis:*

> Vite caper morsa Bacchi mactatus ad aras
> Dicitur ultoris; nocuit sua culpa duobus.
>
> (XV, 114-115.)

Que dice así en la versión clásica de Pedro Sánchez de Viana (Valladolid, 1589):

> Su vida en sacrificio se ofrecía.
> La del cabrón a Baco se ha ofrecido,
> porque mordió la parra, y la disculpa
> es que ha dañado a entrambos propia culpa.
>
> (Lib. XV, t. II, p. 298.)

Y también en los *Fastos:*

Palmite debueras abstinuisse caper.
Quem spectans aliquis dentes in vite prementem,
Talia non tacito dicta dolore dedit;
Rode, caper, vitem; tamen huic, cum stabis ad aram,
In tua quod spargit cornua possit, erit.
Verba fides sequitur, noxae tibi deditus hostis,
Spargitur affuso cornua, Bacche mero.

(Lib. I, vs. 354-360.)

Que dice así en la traducción clásica de Vincenzo Cartari (Venecia, 1551):

A che s'avesse il capro posto mente,
Lontan sarebbe stato dalle viti,
Nè con l'avido dente fatto avrebbe
Lor danno, come fece, la qual cosa
Non senza dispiacer vedendo forse
Alcuno, così disse: Va rodendo
Capro le viti pur, che nondimeno
Ancora un dì daranno quel liquore,
Il qual'il Sacerdote tra le corna
Ti spargerà, volendo di te fare
Sacrifizio. Ne ciò fu detto in vano,
Ch'a te Bacco fu poi sacrificato
Il capro, cui spargevano di vino
Le corna, come quel, che tuo nimico
S'era già dimostrato, avendo ardire
Di nuocere alle viti a te sacrate.

(Lib. I, p. 43-45.)

Es preciso tener en cuenta que es típico de la poesía bucólica a partir de Virgilio la alusión a las cabras que pacen los brotes tiernos mientras los pastores entonan su canto:

Incipe; sollicitos Galli dicamus amores,
Dum tenera attondent simae virgulta capellae.

(Egl. X, 6-7.)

El tema aparece en un soneto de las *Poesías* de Francisco de la Torre, anteriores a 1594:

... a tí Padre sagrado
Baco, consagro aquesta cabra; inclina
tu rostro agora, si la faz divina
bolviste al deshojar tu tronco amado.
Esta cabra te ofrezco que solía
agora con el diente y con el cuerno
descomponer tus vides sin sossiego.

(Lib. II, Son. 6, vs. 6-12, p. 44.)

El pasaje gongorino fué imitado por Villegas en el *Idilio I* de *Las Eróticas* (Nájera, 1618):

cuya osadía
del mismo Baco se atrevió a la frente
antes de hollar los aspides de oriente.

(p. 382, t. I.)

Según Dámaso Alonso, en *La lengua poética de Góngora,* el cultismo *interrumpir* aparece bajo la forma *interromper* en el *Vocabulario* de Cristóbal de las Casas (Sevilla, 1570), en el *Diccionario* de Jean Palet (París, 1604), en el *Tesoro* de Oudin (París, 1616) y en el *Quijote.* Unicamente en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611) aparece registrado bajo la forma *interrumpir.* Esto era, sin embargo, la más usada por los poetas cultos de la época, entre los cuales dicho cultismo es relativamente frecuente, como lo demuestra el ejemplo ya citado de Lope de Vega, fuente directa del pasaje gongorino, y este otro de *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Interrumpióle en esto la algazara.

(III, p. 20 a.)

De todas formas es preciso advertir que a principios del siglo XVII un autor tan rico en léxico cultista y en audaces neologismos como Valdivielso, en la *Vida y muerte del Patriarca San Joseph* (Toledo, 1607), usa todavía la forma *interromper:*

El vuelo de las aves *interrompen.*

(XIX, p. 215 a.)

En cuanto al cultismo *vago,* señala Dámaso Alonso en *La lengua poética de Góngora* su temprana introducción en el *Vocabulario* de Nebrija (1492), en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490), en el *Tesoro* de Oudin (1616), en la acepción de "spatieux, large", y en el *Vocabolario* de Franciosini (1620) en sus dos acepciones: "ampio, largo, spazioso e talvolta significa incerto ed errante". Según el docto gongorista, aparece ya en el *Calila e Dimna* y fué usado por Cervantes en el *Quijote.* A estos datos añadiremos por nuestra parte su aparición en las *Obras* de Garcilaso (Barcelona, 1543):

que a la vista curiosa nada empece,
ni deja en que tropiece el ojo *vago.*

(Egl. II, 1.736-7.)

En *Algunas Obras* de Fernando de Herrera (Sevilla, 1582):

qu'encuentra con el *vago* pensamiento
l'atrevida esperança i temerosa.

(Elegía V, vs. 1.948-9.)

Y en la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* de Valdivielso (Toledo, 1607):

Desde el blanco alemán al *vago* scita.

(III, p. 150 a.)

3. **Mas, conculcado el pámpano más tierno**
viendo el fiero pastor, voces él tantas,
y tantas despidió la honda piedras,
que el muro penetraron de las yedras.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

"Mas viendo el fiero jayán hollado el más tierno pámpano... Dió tantas vozes, y despidió su honda tantas piedras, que penetraron el muro de las yedras donde estavan Acis, y Galatea."

(fol. 417.)

Ya Virgilio, en la *Eneida,* describe el tiro de la honda:

stridentem fundam positis Mezentius hastis
ipse ter adducta circum caput egit habena
et media adversi liquefacto tempora plumbo
diffidit ac multa porrectum extendit harena.

(Lib. IX, vs. 586-89.)

Que dice así en la versión de Hernández de Velasco (Amberes, 1557):

Deja Mecencio, en viéndole, las armas:
Arrebata una honda con su bala,
I aviéndola rebuelto por tres veces
En torno a la cabeza, con gran furia
Despide della el regalado plomo,
Con que a Arcente hiende entrambas sienes,
I arrójale en la honda arena muerto.

(Lib. IX, p. 83, t. II.)

Es preciso advertir, sin embargo, que, a pesar de este precedente clásico, al igual que el pasaje anterior, este pasaje gongorino está inspirado en la escena descrita por Lope en la *Egloga I al Duque de Alba* de la segunda parte de las *Rimas* (Madrid, 1602):

Tendió los brazos, y arrugando el ceño
como el que despertó de largo sueño
puso piedra en la honda, cuyo giro
así despide el tiro
que volvieron volando al valle ameno.

(pág. 101.)

Una escena idéntica aparece en *La Cristiada* de Fray Diego de Hojeda (Sevilla, 1611):

Toma el pastor y príncipe invencible
Piedras para su honda valerosa:
parece que se escucha el son terrible
del arma pastoril y venturosa,
y el estallido crujidor resuena
con que la furia del gigante enfrena.

(II, p. 413.)

Aun cuando es evidente que Góngora, al describir el umbroso retiro donde se han escondido los dos amantes, aludió ya a que hacían de *verdes celosías unas yedras,* es preciso tener en cuenta que la asociación inmediata de las vides con las yedras, y su implícita denominación de plantas de Baco, procede de un pasaje mitológico no citado por los comentaristas y que justifica el texto gongorino. Me refiero a los siguientes versos de los *Fastos* de Ovidio:

Cur hedera cincta est? hedera est gratissima Baccho;
Hoc quoque cur ita sit, dicere nulla mora est.
Nysiades Nymphae, puerum quaerente noverca,
Hanc frondem cunis apposuere novis.

(Lib. III, 771-4.)

Que dice así en la traducción italiana de Vincenzo Cartari (Venecia, 1551):

E bisognava, ch'ella fosse cinta
D'edera, perchè l'edera a lui piace,
E questo perchè sia, tosto dirollo.
Dicono, che le Ninfe, che nutriro
Bacco fanciullo, perchè la matrigna
Non lo trovasse, qual per fargli male,
Cercava pur d'averlo nelle mani,
Copersero la culla delle frondi
Dell'edera, e così il tennero occulto,
Ed ei per ciò l'ha sempre avuta cara.

(Lib. III, p. 301.)

Posteriormente a la divulgación del *Polifemo* gongorino, Soto de Rojas alude al tiro de la honda en la *Egloga primera* del *Desengaño de Amor en Rimas* (Madrid, 1623):

el Valle si que espanto
quando las guijas de mi honda empleo.

(p. 52, vs. 6-7.)

Y en la *Egloga quarta* del mismo libro:

pues el golpe, y crugido
de mi guixa, y mi honda,
que aviva, el eco, y las encinas monda,
miedo, y sangre dá, y quita si me enoxo.

(p. 197, vs. 2-5.)

4. conculcar.—Según Dámaso Alonso, en *La lengua poética de Góngora* (p. 52), el cultismo *conculcar* aparece registrado por vez primera en el *Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana, española* de Hierosme Víctor Bolonois (Ginebra, 1609), y posteriormente en el *Tesoro de las dos lenguas francesa y española* de César Oudin (París, 1616). Censurado por Jáuregui en el *Antídoto* (p. 166), este cultismo figura ya, según el egregio erudito, en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490) y en el Marqués de Santillana.

Por su parte, Samuel Gili Gaya, en el *Tesoro Lexicográfico,* menciona únicamente la presencia de este cultismo en el *Tesoro* de Oudin (París, 1607), en la voz *hollar,* en el *Vocabulario* de Franciosini (Roma, 1620) y en el *Dictionary* de John Stevens (Londres, 1706). Los textos aducidos por el *Diccionario de Autoridades* no añaden nada nuevo a lo que estos datos representan, pues cita únicamente un pasaje en prosa de la *Mystica Ciudad de Dios* de Sor María de Jesús de Agreda, publicada en 1670, y otro en verso de los *Ocios* del Conde de Rebolledo (Amberes, 1650), ambos posteriores al *Polifemo* gongorino.

Por nuestra parte no hemos podido encontrar ni un solo precedente de su empleo por parte de los poetas españoles de los siglos XVI y XVII en ninguno de los textos anteriores a Góngora que hemos consultado en nuestra obra.

5. penetrar.—Según Dámaso Alonso, en su obra tantas veces citada (p. 61), el cultismo *penetrar* aparece registrado por vez primera en el *Vocabulario* de Cristóbal de las Casas (Sevilla, 1570), y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611). Aunque se encuentra en Juan de Mena, en el *Cancionero de Baena* y en el *Quijote* de Cervantes, es en Góngora de adopción muy tardía, pues, según el citado erudito, lo emplea por vez primera en una composición de 1600. En realidad, como veremos en seguida, dicho cultismo es de

uso corriente en la poesía española del siglo XVI y se encuentra ya en las *Obras* (Barcelona, 1543) de Garcilaso de la Vega:

mas éste ha *penetrado* hasta el hueso.
(Egl. II, v. 145.)

Aparece también en la *Tragedia Policiana* (Toledo, 1547):

este fingido coraçón *penetran.*
(Acto IX, p. 19 b.)

En la Elegía II de las *Obras* de don Diego Hurtado de Mendoza, anteriores a 1575:

Penetrar a los reinos del infierno.
(Eleg. II, p. 93.)

Y en la *Fábula de Adonis, Hipomenes y Atalanta,* del mismo Hurtado de Mendoza:

Que el hierro *penetró* bien adelante.
(pág. 239.)

El arma *penetró* tan poco adentro.
(pág. 259.)

Aparece asimismo en la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569):

Que la escura tiniebla *penetraban.*
(XV, p. 61 b.)

Y en la segunda parte de *La Araucana* (Madrid, 1578):

Nuestro intento y designios *penetrase.*
(XVI, p. 65 b.)

Los *penetrantes* ojos virtuosos.
(XXIII, p. 87 b.)

Penetrar de los cielos los secretos.
(XXIII, p. 88 a.)

Mas él que mis designios *penetraba.*
(XXVI, p. 101 b.)

Penetrando la carne hasta el hueso.
(XXIX, p. 110 b.)

Penetrará tan honda la herida.
(XXV, p. 97 b.)

En la edición de *Algunas obras* de Fernando de Herrera (Sevilla, 1582):

i me *penetró* dellos el veneno.
(Eleg. IV, v. 1.489.)

En *El Pastor de Fílida* de Gálvez de Montalvo (Madrid, 1582):

"y cuantas veces su risa fué rayo que *penetraba* su pecho..."
(Lib. I, p. 403 a.)

venablo fuere ha *penetrado* el crudo
pecho del tigre, del león o el osso.
(Lib. VII, p. 478 b.)

Y en *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

La devoción y fe del rey cristiano,
Eficazmente el cielo *penetrando.*
(V, p. 26 a.)

OCTAVA LX

De los nudos, con esto, más süaves,
los dulces dos amantes desatados,
por duras guijas, por espinas graves
solicitan el mar con pies alados:
tal redimiendo de importunas aves
incauto meseguero sus sembrados,
de liebres dirimió copia así amiga,
que vario sexo unió y un surco abriga.

(vs. 473-480.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"Medrosos los dos amantes deshizieron los laços mas sabrosos corriendo por entre pedernales, y espinas al mar. Sucediole a Polifemo (comparación ajustada) lo que al labrador, que está en guarda de los sembrados, que estoruando con piedras, que no lleguen los paxaros a comer el trigo, espanta las liebres que se auian juntado en vn surco" (cols. 340-341).

NOTAS

1. **De los nudos, con esto, más suaves, los dulces dos amantes desatados.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe a propósito de este pasaje·

> "Desatados por esta ocasión los dos tiernos amantes de los nudos más amorosos. Dixo antes que el temor avía anudado a Galatea con Acis, y aora dize, que se desataron estos nudos por esta misma causa juzgando que Polifemo los avía visto, y deseando huir su violencia."
>
> (fol. 417 v.)

En la Egloga II de Garcilaso se alude al estrecho nudo de los brazos en torno al cuello del esposo:

> el cuello le ceñía en nudo estrecho,
> de aquellos brazos hecho delicados.
>
> (Egl. II, vs. 1.716-17.)

E igualmente en la famosa lamentación garcilasiana de la *Egloga I:*

> ¿Cual es el cuello que, como en cadena,
> de tus hermosos brazos anudaste?
>
> (vs. 131-132.)

Es muy posible, al propio tiempo, que Góngora tuviese presente el siguiente pasaje de la Canción *Al Santo Rey Don Fernando,* publicada en la edición de *Algunas obras* de Fernando de Herrera (Sevilla, 1582), en que aparece el peculiar giro estilístico *de los nudos desatados* que usa en estos versos el gran poeta cordobés:

> Tú, después que tu espíritu divino,
> *de los* mortales *nudos desatado.*
>
> (vs. 2.771-2.)

Junto a este precedente herreriano, que parece ser el modelo estilístico que Góngora tuvo presente en este pasaje, además de los famosos versos garcilasianos, es preciso mencionar el siguiente pasaje del *Arauco domado* de Pedro de Oña (Lima, 1596) en el bellísimo episodio amoroso de Fresia y Caupolicán:

Alguna vez *el ñudo se desata,*
y ella se finge esquiva y se escabulle,
mas el galán, siguiéndola, zabulle,
y por el pie nevado la arrebata.

(V, p. 375 a.)

Por lo menos, éste es el único precedente en que hemos encontrado la expresión *desatar los nudos,* refiriéndose al estrecho abrazo que enlazaba a los dos amantes. Nudos a que se había referido poco antes Pedro de Oña en el siguiente pasaje del mismo episodio:

Procuran lo que pueden estrecharse
con reciprocación de ciegos *ñudos.*

(V, p. 375 a.)

La misma idea aparece en los siguientes versos de un soneto de las *Rime Boscherecce* de Marino que Góngora ya había imitado anteriormente:

O che bei nodi un colpo empio recise:
Dall vaga Colomba il bel colombo
Da me Leucipe, e me da me divise.

(pág. 71.)

2. por duras guijas, por espinas graves.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica refiriéndose a toda la frase:

"Por duras guijas, por espinas enojosas solicitan con pies alados llegar al mar."

(fol. 417 v.)

Como señalan Salcedo y Pellicer, este pasaje es en cuanto al tema una versión de los siguientes versos de Ovidio en las *Metamorfosis:*

Ast ego uicino pauefacta sub aequore mergor;
Terga fugae dederat conuerza Symaethius heros.

(Lib. XIII, 878-879.)

Que dice así en la traducción clásica de Pedro Sánchez de Viana (Valladolid, 1589):

Yo espantada arrojéme al mar vezino
El hijo de Simethio fué huyendo.

(fol. 151.)

Y en la de Antonio Pérez Sigler (Burgos, 1609):

yo que sus amenazas fieras siento,
huyo y me meto en el paterno nido,
miró Acis en esta a aquel gallardo
y al mar huyó también, mas fué tardo.

(fol. 350.)

La imagen utilizada por Góngora en este pasaje, que describe a los dos amantes pisando *duras guijas y espinas graves,* se encuentra ya en la *Eneida* de Virgilio:

Olli per dumos, qua proxima meta viarum
armati tendunt...

(Lib. VIII, vs. 594-5.)

Pasaje que dice así en la versión de Gregorio Hernández de Velasco (Amberes, 1557):

Ellos van bien armados por breñales,
Por matas, i por montes, por dó quiera
Que pueden atajar camino alguno.

(Lib. VIII, p. 509.)

En la poesía italiana renacentista, la imagen de pisar piedras y espinas, breñas y zarzas, se encuentra ya en el *Libro de la Methamorphosi* de las *Rime* (Nápoles, 1506) del Chariteo:

> *Per aspre, acute spine i piedi ignavi*
> Mossi, prendendo allhor per fermo duce
> Quel, che da mente toglie i pensier pravi.
>
> (Cántico I, p. 302, vs. 58-60.)

Aparece después en el *Corinto* de Lorenzo de Médicis:

> Lasso! quanto dolor io aggio avuto
> quando fuggi dagli occhi col piè scalzo!
> e con quanti sospiri ho giá temuto
> *che spine o fère venenose o il balzo*
> *non offenda i tua piè!*
>
> (vs. 88-92.)

El gran divulgador del tema en la poesía europea renacentista fué, sin embargo, Ariosto, en los siguientes pasajes del *Orlando furioso:*

> *Tra duri sassi e folte spine gía*
> Riggiero intanto invêr la Fatta saggia.
>
> (VIII, 19.)

> *Pei duri sassi* l'intrepide piante
> Mosse, poggiando invêr la cima al dritto.
>
> (XLI, 52.)

En la poesía española renacentista, la imagen aparece en Garcilaso, *Canción IV* de sus *Obras* (Barcelona, 1543):

> Que *por agudas peñas* peligrosas,
> *Por matas espinosas,*
> Corre con ligereza más que el viento.
>
> (vs. 9-11.)

En la segunda parte de *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1578):

> Iba pues siempre mísera corriendo
> *Por espinas, por zarzas, por abrojos.*
>
> (XXVIII, p. 105 b.)

En la *Egloga III* de Barahona de Soto:

> Ahí tu blanco pié *riscos y espinas*
> por yerbas pisará, y aun nieve y yelo.
>
> (pág. 815.)

En un soneto de la edición de *Algunas obras* (Sevilla, 1582) de Fernando de Herrera:

> Por un camino, solo, al Sol abierto
> *d'espinas i d'abrojos mal sembrado*
> el tardo passo muevo i voi cansado.
>
> (Son. XXXV, p. 72.)

En la Egloga I de sus *Rimas Inéditas* (1578):

> tornaraste, prado,
> *con las espinas duras* erizado.
>
> (Egl. I, vs. 122-3, p. 73.)

Y en un soneto de las mismas *Rimas Inéditas:*

> *Entre espinas, huyendo este desierto,*
> pruevo buscar el passo no dañoso...
>
> (Son XL, vs. 5-6, p. 83.)

En *La Galatea* de Cervantes (Alcalá, 1585):

> aca y alla, sin ver el cielo, errando
> *entre agudas espinas y entre abrojos.*
>
> (Lib. V, p. 135, r. 7-8.)

Y en la *Vida del Patriarca San Josef* de Valdivielso (Toledo, 1607):

> La razón, que era reina, se hizo esclava,
> *que al campó fué de espinas y de abrojos.*
>
> (II, p. 143 a.)

3. solicitan el mar con pies alados.—Al comentar en la octava XVI la expresión *calzada plumas,* los comentaristas afirman sin gran fundamento que es

imitación de Virgilio en el libro IV de la *Eneida,* refiriéndose a las sandalias aladas de Mercurio.

et primum pedibus talaria nectit
aurea, quae sublimem alis siue aequora supra
seu terram rapido pariter cum flamine portant.

(Lib. IV, vs. 239-41.)

Que en la traducción clásica de Gregorio Hernández de Velasco aparece en estos términos (Amberes, 1557):

I lo primero, en ambos pies enlaza
Sus coturnos alados, que a manera
De oro muy lustroso resplandecen:
Los quales sobre mar, i sobre tierra
En las ligeras alas sustenido
Le llevan presto qual bolante viento.

(Lib. IV, p. 164.)

Este pasaje virgiliano podría mencionarse como el primer modelo de la expresión *con pies alados* que estamos estudiando, pero parece una fuente más directa el siguiente pasaje de Virgilio en la *Eneida,* en donde refiere el temor de Caco frente a Hércules furioso:

fugit ilicet ocior Euro
specuncamque petit, *pedibus timor addidit alas.*

(Lib. VIII, 223-224.)

Que dice así en la versión de Gregorio Hernández de Velasco:

Huye a su cueva presto mas que el viento,
El gran temor dava alas al cuitado.

(vol. I, Lib. VIII, p. 459.)

También Ovidio en las *Metamorfosis* alude a las alas que Mercurio lleva en los pies:

Parua mora est *alas pedibus* uirgamque potenti
Somniferam sumpsisse manu tegumenque capillis.

(Lib. I, 671-2.)

Expresión que se pierde en la traducción clásica de Pedro Sánchez de Viana. El mismo Ovidio, en las *Metamorfosis,* pondera la velocidad de Dedalión diciendo que parecía que llevaba *alas en los pies:*

iam tum mihi currere uisus
Plus homine est, alasque pedes sumpsisse putares.

(Lib. XI, 336-7.)

El símil desaparece también en la versión de Pedro Sánchez de Viana (Valladolid, 1589), quien lo traduce en estos términos:

Y yendo sin camino, parecía
correr con más que humana ligereza.
Dijeras *que volaba* y no corría.

(Lib. XI, t. II, p. 117.)

Finalmente, también en las *Metamorfosis* ovidianas se alude a la velocísima carrera de Atalanta diciendo que *vuela con paso alado:*

dum talia secum
Exigit Hippomenes, *passu uolat alite uirgo.*

(Lib. X, 586-587.)

Pasaje que Sánchez de Viana ha simplificado una vez más en su versión castellana:

En esto, con su paso presuroso,
la virgen hermosísima *ha volado.*

(Lib. X, t. II, p. 88.)

En la poesía renacentista, esta expresión aparece ya en el *Canzoniere* de Petrarca:

o, fugendo, *ale non giunsi a le piante*
per far almen di quella man vendetta.

(CCI, p. 190.)

En el *Orlando furioso* de Ariosto:

Ma il suo destrier si al corso poco vale,
Che restío sembla; *e chi fugge, abbia l'ale.*

(IX, 72.)

El tema aparece también en *L'Aminta* de Torquato Tasso:

> *... e cotant'ale*
> *M'impennò la paura a i pie fugaci.*
> Ch'ei non mi giunse, e salva uscii de'l bosco.
>
> (Atto IV, I, vs. 44-45.)

Que tradujo en estos términos don Juan de Jáuregui en su versión castellana (Roma, 1607):

> *Y tantas alas a los pies fugaces*
> *Me puso el gran temor,* que libre y sana
> De la selva salí.
>
> (Acto IV, p. 144 b.)

Este pasaje del Tasso fué recordado por Marino en uno de los sonetos polifémicos de las *Rime* (Venecia, 1602), que probablemente Góngora tuvo presente:

> non fuggi tu, ma'l giovinetto infido
> segui, *cui posse Amor l'ali a le piante!*
>
> (Soneto I, p. 163.)

También Fray Diego de Hojeda, en *La Cristiada* (Sevilla, 1611):

> También el diligente mensajero
> Que falso padre fué de la elocuencia,
> *Alado en pies* estuvo allí lijero.
>
> (I, p. 402 a.)

Juan de Jáuregui, en el soneto XLI, *A Apolo y Dafne,* de sus *Rimas* (Sevilla, 1618):

> Con presto curso y con veloz denuedo
> Sigue Apolo la hija de Peneo;
> *Hurtó el uno las alas al deseo,*
> Y al otro le prestó sus pies el miedo.
>
> (pág. 399 b.)

4. **solicitar.**—Según Dámaso Alonso, en *La lengua poética de Góngora* (p. 64), el cultismo *solicitar* aparece registrado por vez primera en el *Vocabulario* de Nebrija, en su edición de Granada, 1545, y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611). Usado por Cervantes en el *Quijote,* Góngora lo adopta en una composición de 1590. Por nuestra parte podemos añadir a estas noticias los siguientes datos. El adjetivo *solícita* aparece ya en las *Obras* de Garcilaso (Barcelona, 1543):

gustando tiernas flores,
la *solícita* abeja susurrando.

(Egl. II, vs. 73-4.)

El verbo *solicitar* es ya de uso corriente en *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor (Valencia, 1559):

Andava mi pasión *sollicitándole.*

(Lib. I, p. 314 a.)

lo que la Fortuna le tiene *solicitado.*

(Lib. I, p. 318.)

Mis tristes pensamientos muy *solícitos.*

(Lib. I, p. 313.)

no *sollicitava* con tanta diligencia.

(Lib. II, p. 344.)

le ha *soliçitado* la fortuna.

(Lib. V, p. 389.)

En la segunda parte de *La Araucana* de don Alonso de Ercilla (Madrid, 1578):

La muerte en alta voz *solicitaba.*

(XXVI, p. 100 a.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Solicitando vuestro agravio mismo.
(II, p. 13 b.)

Tiempo en *solicitar* el alzamiento.
(V, p. 28 a.)

El reparo en España *solicitas.*
(VII, p. 38 b.)

La fábrica importante *solicita.*
(VII, p. 39 b.)

Y venza quien mejor las *solicite.*
(XIII, p. 68 a.)

Por indirectas vías *solicita.*
(XIV, p. 74 b.)

Entre tanto su alteza *solicita.*
(XVII, p. 90 a.)

Solicitadas del cruel quebranto.
(XIX, p. 101 b.)

En *La Arcadia* de Lope de Vega (Madrid, 1598):

solicitaba su voluntad.
(Lib. I, p. 45.)

En el soneto *De Andrómeda* de las *Rimas* de Lope (Madrid, 1602):

Las nereidas su fin *solicitaban.*
(Son. 70, p. 49.)

5. **tal redimiendo de importunas aves incauto meseguero sus sembrados.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

> "Desta suerte el incauto segador redimiendo de importunas aves sus sembrados. Messeguero vale en nuestro idioma segador, viene del verbo Latino *Meto, is,* que significa segar."
>
> (fol. 417 v.)

El símil del segador procede de este pasaje del *Orlando furioso* de Ariosto:

> Come in palude asciutta dura poco
> Stridula canna, o in campo arida stoppia,
> Contra il soffio di Borea e contra il fuoco
> *Che'l cauto agricultore* insieme accoppia,
> Quando la vaga fiamma occupa il loco,
> E scorre *per li solchi,* e stride e scoppia;
>
> (XIV, 48.)

El pasaje de Ariosto inspiró los siguientes versos de Garcilaso en la Egloga I de sus *Obras* (Barcelona, 1543):

> Cual suele el ruiseñor con triste canto
> quejarse, entre las hojas escondido,
> *del duro labrador, que cautamente*
> le despojó su caro y dulce nido
> de los tiernos hijuelos. entre tanto
> que del amado ramo estaba ausente.
>
> (Egl. I, 324-329.)

Aunque con un sentido distinto, pertenece a la misma cadena temática el siguiente pasaje de las *Octavas dirigidas al Rey Don Felipe*

nuestro Señor, publicadas en la edición de *Todas las Obras* de Francisco de Aldana (Madrid, 1593):

Mas quiero dar que agora nadie venga
en daño de tu rica y fértil miesse,
¿Qué te puede dañar que se prevenga
a la necessidad quando viniesse?
El *cauto labrador* para que tenga
del campesino afán rico interese
lança de sí la rica simentera
para la estéril hambre venidera.

(t. I, p. 33.)

En cuanto al cultismo *redimir* que aparece en este pasaje gongorino, véase el tomo I, págs. 502-503 (IX, 5) de la presente obra. A los datos allí consignados sólo tenemos que añadir que Francisco de Aldana, en el poema *Parto de la Virgen,* incluído en *Todas las Obras* (Madrid, 1593) usa también la forma culta *redimir:*

Hasta quedar del que *redimes* muerto.

(Canto II, t. II, p. 76.)

Y lo mismo Pedro de Oña en el siguiente pasaje del *Arauco domado* (Lima, 1596):

Así dejó los pobres *redimidos.*

(III, p. 364 a.)

6. importuno.—El cultismo *importuno,* registrado en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611), es de uso corriente en la poesía castellana del siglo XVI y figura ya en las *Obras* de Garcilaso (Barcelona, 1543):

Tras esto el *importuno*
dolor me deja descansar un rato.

(Egl. I, vs. 364-5.)

... y enojando
con *importuno* llanto al mundo todo.

(Egl. I, vs. 346-7.)

Aparece asimismo en *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor (Valencia, 1559):

"perdonad si os he sido *importuna...*"

(Lib. III, p. 160, r. 13-14.)

Y se encuentra también en la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569):

Que castigue este bárbaro *importuno.*

(V, p. 22 b.)

Góngora lo adopta por vez primera en la canción *Donde las altas ruedas,* escrita en 1598:

Coridón se quejaba
de la ausencia *importuna.*

(387, p. 593.)

7. **incauto.**– El cultismo *incauto,* aunque no aparece registrado en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611), tiene precedentes muy antiguos en lengua castellana y es de uso corriente en la poesía del siglo XVI. Aparece ya en la *Ilyada en Romance* de Juan de Mena (Valladolid, 1519):

"y acometa a sus enemigos que descuydados et *incautos* estarán."

(Cap. VI, p. 65.)

Lo encontramos en la primera parte de *La Araucana* de don Alonso de Ercilla (1569):

Para el *incauto* mozo que de hecho
Apresura el caballo en la carrera.

(I, p. 5 b.)

En la edición de *Algunas obras* de Fernando de Herrera (Sevilla, 1582):

Temerario desseo, *incauto* pecho,
a quien rendí de mi poder la llave.

(Son. VI, p. 21.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

> Cual suele de algún carro la graveza
> Dejar la sierpe *incauta* que la prueba
> El cuerpo roto y sin poder valerse.
>
> (IV, p. 23 a.)

Y en *El Monserrate* de Cristóbal de Virués (Madrid, 1588):

> Después que el enemigo bravo y fuerte
> Del *incauto* Garín hubo triunfado
>
> (III, p. 511 a.)

8. **de liebres dirimió copia así amiga que vario sexo unió y un surco abriga.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

> "Dividió copia de liebres tan amiga, que siendo diferentes en el sexo las hizo una el amor, y se abrigavan en un sulco mismo."
>
> (fol. 417 v.)

Los símiles y comparaciones basadas en la cobardía de la liebre son muy frecuentes en la poesía italiana y española renacentistas, y arrancan inicialmente del siguiente pasaje de Ovidio en las *Metamorfosis:*

> Aut lepori, qui uepre latens hostilia cernit
> Ora canum nullosque audet dare corpore motus?
>
> (Lib. V, 628-9.)

Que dice así en la traducción clásica de Pedro Sánchez de Viana (Valladolid, 1589):

> O el que la liebre tiene temerosa
> en su cama escondida, de do advierte
> la turba de los galgos codiciosa
> de darle alcance, golpe y cruda muerte,
> que sin se osar mover, está medrosa
> esperando el suceso de su suerte.
>
> (Lib. V, t. I, p. 219.)

El símil de las liebres procede también en la poesía renacentista del *Orlando furioso* de Ariosto, que probablemente Góngora tuvo en cuenta:

Come nel bosco dell'umil ginepre,
O nella stoppia alla campagna aperta,
Quando si cerca la paurosa lepre
Per traversati solchi e per via incerta,
Si va ad ogni cespuglio, ad ogni vepre,
Se per ventura vi fosse coperta;

(XII, 87.)

Por otra parte, en el mismo *Orlando* de Ariosto son frecuentes los símiles en que se alude al temor o a la fuga de la liebre:

Non vi maravigliate; che *natura*
E della lepre aver sempre paura.

(XX, 91.)

Qual fa la lepre contra i cani sciolti,
Facea la turba contra lui riparo.

(XXV, 17.)

Angelo Poliziano, en las *Stanze per la Giostra,* al describir la isla de Chipre, reino de Venus, alude también a las liebres:

Fra l'erbe ove piu ride primavera,
L'un coniglio con l'altro s'accovaccia.
Le semplicette lepri vanno a schiera
Da'can sicure all'amorosa traccia.

(Octava 88.)

Y describiendo la cacería de Giuliano:

Timor gl'inganni della volpe ha spenti;
Le lepri al primo assalto vanno in rotta.

(Octava 30.)

El tema aparece también en el Canto LXXXVIII de las *Obras de Ausias March* traducidas por Jorge de Montemayor (Valencia, 1560):

assi cabrá limpieza en su posada,
como en la liebre el ser muy esforçada.

(p. 294, vs. 19-20.)

En la segunda parte de *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1578):

> Ora atraviesa el puerco, ora el venado,
> *Ora salta la liebre...*
>
> (XVII, p. 68 a.)

En la descripción de la isla de Venus en *Os Lusíadas* de Camoens (Lisboa, 1572):

> *Aqui a fugace lebre se levanta*
> *Da espessa mata,* ou timida gazella;
>
> (IX, 63.)

En la canción de *El gigante a Grisalda,* en el episodio polifémico de *La Arcadia* de Lope (Madrid, 1598):

> *La liebre cobarde viva,*
> *cuando olvidada se acuesta,*
> el conejo bullicioso
> que se espanta de las hierbas.
>
> (Lib. I, p. 57.)

Lope de Vega, en *La Dragontea* (Valencia, 1598):

> Y cubierto con una y otra rama
> *Hacia como liebre oculta cama.*
>
> (Canto V, 390, p. 159.)

En el *Siglo de Oro* del Obispo Balbuena (Madrid, 1608):

> ¿Hay gusto igual, si sales el verano
> Sin sol el día, el campo verde y tierno,
> *Que echar un par de liebres por el llano?*
>
> (Egl. III, p. 75.)

En cuanto al cultismo *dirimir* en la acepción de "desunir", "separar", que Góngora utiliza en este pasaje, no figura en la lista de *Vocablos cultos de la Soledad Primera,* en la de *Censuras anticultistas,* ni en la de *Cultismos gongorinos anteriores a la Soledad I y no existentes en ésta* redactadas por Dámaso Alonso en *La lengua poética de Góngora.* En el *Vocabulario* de Alemany, el único texto registrado es el

del *Polifemo* que estamos estudiando, y en el *Diccionario de Autoridades* se aduce el mismo pasaje gongorino y unos versos de las *Rimas* de Félix de Arteaga, es decir, de las *Obras póstumas divinas y humanas* de Fray Hortensio Félix Paravicino y Arteaga (Madrid, 1641), de evidente influjo gongorino:

siento, Señor, que a porfías
el vínculo se *dirime*.

(fol. 12.)

En lo que respecta a los posibles precedentes de Góngora en el uso de este cultismo en su pura acepción latina de "deshacer", "disolver", "desunir", muy frecuente en la terminología jurídica y canónica, no he logrado encontrar ejemplo alguno de su empleo en la poesía española de los siglos XVI y XVII, en fecha anterior a 1613. Góngora lo utiliza en este pasaje con todo rigor y propiedad, y aplica conceptuosamente a la pareja de liebres "que un vario sexo unió" la fórmula canónica de disolución del matrimonio. En efecto, como señala ya el *Diccionario de Autoridades*: "*Dirimir el matrimonio.* Declararle por nulo, poniendo a cada uno de los contrayentes en su libertad. Lat. *Matrimonium dirimere, nullum et invalidum declarare.*" Como puede verse, éste es el caso del par de liebres que hizo huir despavoridas el incauto segador, cuya conyugal unión disolvió o separó con su irrupción intempestiva, al igual que el amoroso abrazo de Acis y Galatea, cuyos dulces lazos fueron bruscamente desatados por las piedras que despidió el cíclope con su honda, obligándoles a emprender la fuga.

Es muy posible que el uso del italianismo *copia* por pareja en los versos que estamos estudiando se deba a una reminiscencia de los siguientes pasajes de Marino. El primero, de un soneto de las *Rime Boscherecce*, ya imitado en otro pasaje. Marino describe una escena amorosa, con el arrullo de dos palomas súbitamente roto por un disparo. La semejanza de la situación y el símil idéntico, traspasado a las liebres, justifican nuestra hipótesis:

Quand'ecco con horribile rimbombo
La bianca *coppia,* e semplicetta uccise
Spinto da cavo ferro acceso piombo.

(pág. 71.)

En las *Polifemeide* de Marino, el cíclope impreca a los dos amantes en estos términos *(Rime,* 1602):

> Ah che ben ti vegg'io, ti veggio, ahi lasso,
> *Coppia impudica,* e piu mirar non volgio
> Ne'tuoi piscer furtivi il mio cordoglio.
>
> (Soneto XXIV, p. 112.)

Pasaje que tal vez ha influído de manera más inmediata por la identidad del tema.

9. **vario.**—Según Dámaso Alonso, en *La lengua poética de Góngora,* el cultismo *vario,* en la acepción de "diverso", "diferente", "distinto", aparece registrado por vez primera en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490), y posteriormente fué incluído en el *Vocabulario* de Cristóbal de las Casas (Sevilla, 1570). No figura en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611), como por inadvertencia señala el ilustre gongorista que tomó estos datos de las fichas reunidas por Samuel Gili Gaya para su *Tesoro Lexicográfico.* En el artículo *Ebro,* del *Tesoro* de Covarrubias, donde, según indica, figura dicho cultismo, no se habla en absoluto de la voz *vario,* sino de "un pueblo llamado *Vario*" (p. 490 b.), coincidencia de que procede sin duda el error antes consignado. Por lo demás, el cultismo *vario* aparece ya, según Dámaso Alonso, en la *Estoria de los Cuatro Dotores,* en el *Cancionero de Baena* y en el *Quijote,* y Góngora lo empleó por vez primera en una composición de 1584.

Por mi parte, señalaré únicamente que aparece ya en las *Obras* de Garcilaso (Barcelona, 1543):

> y entre *varios* olores
>
> (Egl. II, 72.)

> con la fineza de la *varia* tinta.
>
> (Egl. III, 115.)

En la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1569):

Sonando luego *varios* instrumentos.
(X, p. 42.)

Y al son de *varios* y altos instrumentos.
(XIII, p. 53 b.)

En *Algunas Obras* de Fernando de Herrera (Sevilla, 1582):

i con *varios* colores.
(Canción V, v. 2.156.)

Y en *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Diré de Europa los sucesos *varios*.
(I, p. 4 a.)

Ni de *varios* efetos que han tenido.
(I, p. 4 b.)

10. sexo.—En cuanto al cultismo *sexo,* según Dámaso Alonso, en su obra tantas veces citada, aparece registrado por vez primera en el *Vocabulario* de Cristóbal de las Casas (Sevilla, 1570) y posteriormente en el *Diccionario* de Palet (París, 1604) y en el *Tesoro* de Oudin (París, 1616). No figura, en cambio, en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611). Usado ya por el Marqués de Santillana, no aparece una vez siquiera en las *Obras* de Garcilaso (Barcelona, 1543), pero es corriente en la poesía española del siglo XVI a partir de *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1569), donde aparece en los siguientes pasajes:

Mas del tímido *sexo* femenino.
(X, p. 39 b.)

Sin reservar lugar, *sexo* ni edades.
(XXXIV, p. 128 a.)

Es muy frecuente en *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Son del femíneo *sexo* obras indinas.
(I, p. 6 a.)

En los que edad o *sexo* tal tenemos.
(IV, p. 23 b.)

No al flaco *sexo,* no a la edad crecida.
(IV, p. 25 a.)

De todo *sexo* y calidad de gente.
(VI, p. 31 a.)

Llamamos flaco al *sexo* femenino.
(XIII, p. 66 b.)

Aparece también en *El Monserrate* de Cristóbal de Virués (Madrid, 1588):

Mostró, con gloria de su *sexo* y nombre.
(IV, p. 514 b.)

Y, finalmente, en el *Arauco domado* de Pedro de Oña (Lima, 1596):

Si acudes a tu *sexo* femenino.
(XIII, p. 420 a.)

OCTAVA LXI

Viendo el fiero jayán con paso mudo
correr al mar la fugitiva nieve
—que a tanta vista el líbico desnudo
registra el campo de su adarga breve—
y al garzón viendo, cuantas mover pudo
celoso trueno, antiguas hayas mueve:
tal, antes que la opaca nube rompa
previene rayo fulminante trompa.

(vs. 481-488.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"Viendo pues Polifemo huir secretamente a Galatea (esso es fugitiua nieve) que era fuerça vella, pues a vista tan grande, como la del Gigante, aun no se le huian los motes de las adargas de los Africanos, y viendo a Acis tambien, dio tan gran alarido de celoso, que estremecio las hayas, que mas ondas tenian las raizes, como el rayo que antes de romper la nube le sirue de trompa el estruendo" (col. 341).

NOTAS

1. Viendo el fiero jayán con paso mudo
correr al mar la fugitiva nieve.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado*, explica en los siguientes términos este pasaje:

"Viendo el fiero jayán correr a Galatea azia el mar calladamente. Llamó nieve a Galatea por la blancura, y lo elado de su condición, y aviendo dicho fugitiva, dixo, que corría al mar, tocando la propiedad de la nieve desatada, que corre como los demás ríos a su centro, y la naturaleza de Galatea, pues siendo Ninfa del mar, pretendía assegurarse en sus ondas."

(fol. 418.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"*Con passo mudo,* es lo que en Español dezimos secretamente a ***hurtadillas***."

(Nota 1, col. 341.)

2. que a tanta vista el líbico desnudo
registra el campo de su adarga breve.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe a propósito de este pasaje:

"Que ante la grande vista de Polifemo el Líbico desnudo registra el campo breve de su adarga; esto es, que a la vista de Polifemo aun no se encubrían las breves adargas de los que las embraçavan en la Libia: notable hipérbole, pues dista el Lilibeo (donde finge el Poeta que estava Polifemo) de la Libia más de ciento y veinte mil passos."

(fol. 418.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe:

"Era tan grande la vista del Gigante, que desde la montaña de Sicilia veía las cifras de las adargas que traían los ginetes de Africa."

(Nota 2, col. 342.)

En este pasaje, la voz líbico, "habitante de Libia", es un latinismo evidente, pues en castellano lo corriente era decir *libio,* como Lope de Vega en el siguiente pasaje de su soneto publicado en las *Flores de poetas ilustres* (Valladolid, 1605):

A un áspid *libio* su ponzoña igualo.
(Lib. I, 185, p. 212.)

Góngora usa en este pasaje el cultismo ***registrar*** en el sentido de "manifestar", "mostrar", "dejar percibir", acepción corriente en la época consignada en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611): "*Registrar.* Manifestar en las aduanas y portazgos las mercadurías que cada uno lleva, *a regendo,* porque se rigen conforme al arancel. Registro, el libro donde *se registró* y el alvalá que lleva el que ha registrado. Registro, cerca de los escrivanos, es el protocolo de las escrituras" (p. 900 b).

En esta misma acepción lo había usado Góngora en la Octava LIV, 1: "*Registra* en otras puertas el venado — sus años", donde tiene el sentido de "mostrar", "manifestar", "poner de manifiesto".

En el pasaje del *Polifemo* que estamos estudiando, el sentido evidente del texto gongorino es el siguiente: "La vista de Polifemo es tan aguda y perspicaz, que desde las costas de Africa, al otro lado del mar, el guerrero libio le muestra el breve campo de su adarga, es decir, percibe claramente la cifra o divisa que éste le muestra en el breve campo de su adarga." Góngora alude, como es lógico, a la enorme distancia que alcanza la vista de águila de Polifemo, que le permite descubrir desde muy lejos a los dos amantes fugitivos.

3. **y al garzón viendo, cuantas mover pudo celoso trueno, antiguas hayas mueve.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

"Y viendo también a Acis que huía... Movió quantas hayas antiguas pudo mover zeloso trueno. Compara la voz que dió ze-

loso Polifemo viendo los dos amantes al trueno, y dize que fué tal, que movió las antiguas hayas, que son las más fuertes por las muchas raíces. No fué menor este hipérbole que el de Ovidio, quando descriviendo la voz que Polifemo dió viendo a Acis, y Galatea juntos, escrive:

Tantaque uox, quantam Cyclops iratus habere
Debuit, illa fuit; clamore perhorruit Aetne.

[Lib. XIII, 876-7.]

La haya es árbol conocido, en Latín se llama *Fagus*, su fruto es cierto género de bellotas, el trueno es aquel estallido que se oye quando el rayo rompe la nube."

(fol. 418.)

Véase el pasaje ovidiano en la traducción de Sánchez de Viana (Valladolid, 1589):

Temblaron montes y collados,
Con voz tan espantosa, y semejante,
A la que havia de dar un tal gigante.

(Libro trezeno, fol. 151.)

Pérez Sigler convierte libérrimamente estos versos en una octava, casi íntegramente inventada por él (Burgos, 1609):

Tembló con su gran voz Etna y Tifeo,
mayor llama salir hizo del monte
Pachino, con Peloro y Lilibeo,
y rebolviose la agua de Acheronte,
cayósele el martillo en el Etneo
monte a Vulcano, a Sterope y a Bronte,
huyó toda ave y fiera grande trecho
y apretó cada madre el hijo al pecho.

(Libro décimotercio, fol. 350.)

El símil del roble o de las hayas procede de Virgilio, en la *Eneida:*

Ac uelut annoso ualidam cum robore quercum
Alpini Boreae nunc hinc nunc flatibus illinc
eruere inter se certant; it stridor, et altae
consternunt terram concusso stipide frondes;
ipsa haeret scopulis et quantum uertice ad auras
aetherias tantum radice in Tartara tendit:

(Lib. IV, vs. 441-446.)

Que dice así en la versión de Hernández de Velasco (Amberes, 1557):

Qual suele estar un firme antiguo roble
Fijo en la tierra con raíces hondas,
A quien los cierzos con valientes soplos
De una, i de otra parte combatiendo,
Impelen, i porfían de arrancarle,
Hacen ruido horrible, i sacudiendo
El tronco, i ramas, cubren todo el suelo,
Lejos, i cerca, con las altas hojas.
El está en su peñasco fijo, i yerto:
I quanto con su cumbre sube al Cielo,
Tanto con sus raíces baja al centro.

(Libro quarto, p. 178.)

El tema es muy corriente en la poesía italiana renacentista. Aparece reiteradamente en el *Orlando furioso* de Ariosto. Así, describiendo la furia de un combate entre Mandricardo y Zerbín:

Sembra fra due montagne un vento alpino
Ch'una frondosa selva il Marzo scuota;
Ch'ora la caccia a terra a capo chino,
Or gli spezzati rami in aria ruota.

(XXIV, 63.)

Igual comparación utiliza el poeta al describir el combate entre Mandricardo y Rodomonte:

Ecco sono agli oltraggi, al grido, all'ire,
Al trar de'brandi, al crudel suon de'ferri;
Come vento che prima appena spire,
Poi cominci a crollar frassini e cerri...

(XXIV, 99.)

Y en este otro pasaje donde compara la ira de Rodomonte al furor del viento que desgaja los árboles y al rumor del trueno:

Non così freme in su lo scoglio alpino
Di ben fondata rocca alta parete,
Quando il furor di Borea o di Garbino
Svelle dai monti il frassino e l'abete;

Come freme d'orgoglio il Saracino,
Di sdegno acceso e di sanguigna sete:
E com'a un tempo e il tuono e la saetta,
Cosí l'ira dell'empio e la vendetta.

(XVIII, 11.)

La alusión a las *antiguas hayas* procede indirectamente del siguiente pasaje del *Orlando furioso* de Ariosto:

Ma non più *quercia antica*, o grosso muro
Di ben fondata torre a Borea cede,
Ne più all'irato mar lo scoglio duro,
Che d'ogn'intorno il dì a la notte il fiede.

(XLV, 73.)

Posiblemente a través del siguiente pasaje de Garcilaso, que seguramente recordaba el modelo italiano:

¿Ves el furor del animoso viento,
embravecido en la fragosa sierra,
que *los antiguos robles* ciento a ciento
y los pinos altísimos atierra...

(Egl. III, vs. 329-332.)

El uso de este italianismo, *garzón,* aparece en el *Polifemo* por influjo de los modelos italianos de Stigliani y Marino. Sin embargo, lo encontramos usado anteriormente en los poetas españoles. A los ejemplos mencionados en la nota 9 de la Octava XXXII, pueden añadirse los siguientes. De don Luis Carrillo, en el Romance Sexto de sus *Obras* (Madrid, 1611):

A las lenguas de los mares
de sus ojos, *un garzón*
así desató sus penas,
y así las escuché yo.

(págs. 39-40.)

En la *Primera parte de la Angélica* de Barahona de Soto (Granada, 1586):

Tambien miravan al *Garçon* hermoso,
Y davanle alabanças sin medida...

(Canto Quarto, fol. 80.)

Temiendo ver aquel *garçon* diffunto,
Que a su sperança fue columna enhiesta.

(Canto Quarto, fol. 82 v.)

Pues de un *garçon mortal* (qualquier que sea
No temes, que otro presa estar te vea.

(Canto Undécimo, fol. 222.)

4. **tal, antes que la opaca nube rompa**
previene rayo fulminante trompa.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

"Desta suerte la fulminante trompa; esto es, el trueno, previene el rayo venidero antes que rompa la obscura nube. El trueno no antecede al rayo, pues como avemos dicho, se forma quando rompe la nube, y llega más tarde a nuestro oído, que a nuestros ojos la luz del rayo, como acontece quando se dispara un arcabuz, que se ve la llama, y se padece el efecto, antes de que se oiga el sonido, o quando se corta un árbol, que el que está distante primero ve descargar el golpe, que oye el sonido. Confírmalo Lucrecio libro sexto *de Rerum nat...* No sé pues que le obligó a don Luis a trocarlo todo."

(fol. 416-418 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"Gritó Polifemo antes de hazer el golpe, como el rayo, que antes de barrenar la nube forma el estruendo. Su derecho les queda a los escrupulosos para pleytear si el trueno se oye primero que haga su efecto el rayo, o no, que yo por agora, ni me ajusto a lo uno, ni me afirmo en lo otro, reservándolo para otra parte donde lo trato."

(Nota 4, col. 342.)

Góngora se inspira con toda certeza en este pasaje de la *Eneida,* única fuente clásica en donde se encuentra el símil del trueno comparado al sonido de la trompa:

Namque improviso vibratus ab aethere fulgor
cum sonitu venit et ruere omnia visa repente
Tyrrhenusque tubae mugire per aethera clangor.

(Lib. VIII, vs. 524-26.)

Nótese la semejanza que ofrece el pasaje gongorino que estamos estudiando con la versión castellana de Hernández de Velasco (Amberes, 1557):

Un súbito relámpago blandiéndose,
Hizo por las sublimes nubes raya.
Oyóse juntamente un gran trueno,
Que parecía venirse el Cielo abajo:
O que gran suma de *Tirrhenas trompas*
Rompían los aires con sonoro estruendo.

(Lib. VIII, p. 501.)

El tema aparece también en este otro pasaje de la *Eneida,* en el episodio de Venus y Vulcano, describiendo el ardor amoroso del dios:

non secus atque olim tonitru cum rupta corusco
ignea rima micans percurrit lumine nimbos.

(Lib. VIII, vs. 391-2.)

Que dice así en la versión de Hernández de Velasco:

Como tal vez, relámpago fogoso
Rompido con horrendo trueno súbito,
Hiere con presta lumbre, en un instante
Las *nubes,* i los aires cerca, i lejos.

(Lib. VIII, p. 481.)

Entre los precedentes clásicos, es preciso citar además la *Farsalia* de Lucano:

Qualiter expressum ventis per nubila fulmen,
Aetheris impulsi sonitu, mundique fragore
Emicuit, rupitque diem, populosque paventes
Terruit, obliqua praestringens lumina flamma.

(Lib. I, 151-154.)

Que dice así en la versión clásica de don Juan de Jáuregui:

Así el *rayo* a la *nube* el hondo seno
Impide, *rompe* súbito y flamante,
Que a la etérea región confunde el trueno,
Cólera sacra de deidad tonante.

(Lib. I, p. 14.)

El tema clásico aparece extremadamente simplificado en el *Orlando furioso* de Ariosto:

Chi vide mai dal ciel cadere il foco
Che con si orrendo suon Giove disserra.

(IX, 78.)

Y también en las *Stanze per la Giostra* de Angelo Poliziano:

Con tal romor, qual'or l'aer discorda,
di Giove *il foco d'alta nube piomba.*

(Oct. 28.)

Procedente de Virgilio, el tema aparece también en la *Gerusalemme liberata* del Tasso (Parma, 1581), donde compara el rumor del trueno al sonido de *la tartárea trompa* en un pasaje que posiblemente sea la fuente de la hipérbole gongorina que estamos estudiando, junto con el ya mencionado pasaje de la *Eneida:*

Chiama gli abitator dell'ombre eterne
Il rauco suon *della tartarea tromba:*
Treman le spaziose atre caverne.
E l'aer cieco a quel romor rimbomba;
Ne stridento cosí dalle superne
Regioni del Cielo *il folgor piomba.*

(IV, 3.)

La idea de que el rayo abre o rompe la nube aparece en este otro pasaje de la *Gerusalemme* del Tasso:

O come *apre le nubi,* ond'egli e chiuso,
Impetuoso *il fulmine,* e sen fugge.

(VI, 38.)

En la poesía española aparece ya en la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1569):

Agua recia, granizo, piedra espesa
las intrincadas *nubes* despedían,
rayos, truenos, relámpagos apriesa
rompen los cielos y la tierra abrían.

(IX, p. 34 b.)

En la segunda parte de *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1578):

Con el furor que el fiero *rayo* apriesa
Rompe el aire apretado y *nube* espesa.

(XX, 76 b.)

Nunca el escuro y tenebroso velo
De nubes congregadas de repente
Ni presto *rayo* que *rasgando* el cielo
Baja tronando, envuelto en llama ardiente.

(XXXIV, 128 a.)

En la Canción IV de *Algunas obras* (Sevilla, 1582) de Fernando de Herrera:

ó cual del cerco estrecho
el flamígero *rayo* se desata
con largo sulco hecho,
i *rompe* i desbarata
cuanto al encuentro su ímpetu arrebata.

(vs. 1.751-55.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Que al son terrible de un corru**o trueno
Se halle de temor libre y ajeno,
Con ser verdad que el *rayo* acelerado,
Rompiendo por lo flaco de la *nube*...

(XXIV, 131 a.)

En *El Monserrate* de Virués (Madrid, 1588):

Rayo parece el bravo monstruo horrendo,
que entre espesos relámpagos y truenos,
en tormenta deshecha va *rompiendo*
negros *nublados* de temores llenos.

(XIV, 549 b.)

En el *Arauco domado* de Pedro de Oña (Lima, 1596):

La exhalación del *rayo*, que encendida
no cabe en el angosto y pardo seno,
la *rompe* al fin, y sale con el trueno
tras una rauda furia desmedida.

(IV, 370 b.)

En *La Arcadia* de Lope de Vega (Madrid, 1598):

y como cuando, el cielo de horror lleno
rompe la exhalación caliente y seca
la débil *nube* con horrendo trueno.
(Lib. V, p. 290.)

En la *Vida del Patriarca San Josef* de Valdivielso (Toledo, 1607):

Ve de las *nubes* los copiosos dones,
El granizo, la nieve y lluvia amada,
El relámpago, el trueno, el *rayo* ardiente
Que a quien la engendra hace que *reviente,*
(I, 141 a.)

El Licenciado Barrio, en las *Flores de poetas ilustres* (Valladolid, 1605):

Ni el *rayo* celestial que impetuoso
Al suelo baja de la *nube* ardiente.
(pág. 26.)

El Conde de Villamediana, en la *Fábula de Faetón* publicada en sus *Obras* (Zaragoza, 1629), recuerda evidentemente el pasaje gongorino que estamos estudiando:

Como la exhalación de *nube opaca*
Previene al campo formidable trueno,
Quando la luz la parte Etherea saca,
Y busca el aire en su region sereno;
Que porcion menos densa en parte flaca
Aborta el fuego del preñado seno,
Y en candido farol celeste *trompa*
Ignea compele a que impelida *rompa.*
(pág. 223.)

El tema aparece también en *Los Rayos del Faetón* (Barcelona, 1639) de Pedro Soto de Rojas:

Recogida en consulta media esfera
Sobre rasgada exalación, que enciende,
Decreta un trueno, un rayo tan derecho,
Que el coraçon le partirá, en el pecho.

(Rayo Luziente, III, p. 326.)

Como puede verse, de los seis elementos integrantes del pasaje gongorino que estamos estudiando: *rayo, romper, nube, opaca, trompa* y *fulminante,* tres de ellos, *rayo, romper* y *nube,* proceden de la tradición clásica y renacentista y aparecen en casi todos los ejemplos que hemos mencionado. El cuarto, *trompa,* tiene una clara fuente virgiliana que Góngora tomó directamente del modelo, de la versión de Hernández de Velasco o más probablemente de la imitación del Tasso. Queda sólo por aclarar la procedencia de los dos cultismos, *opaca* y *fulminante,* cuyos precedentes inmediatos vamos a ver en seguida.

5. **opaca.**—Según Dámaso Alonso, el cultismo *opaco* aparece registrado por vez primera en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490), pero no figura en ningún diccionario de los siglos XVI y XVII hasta el *Vocabularium hispanicolatinum* de Minshew (Londres, 1617), que registra *opacidad.* Ausente, desde luego, del *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611), dicho cultismo aparece muy raramente en los poetas españoles del siglo XVI y no hemos podido encontrar ni un solo ejemplo de su empleo en las *Obras* de Boscán y Garcilaso (Barcelona, 1543). Empieza a ser de uso frecuente en los últimos años de aquel siglo y aparece ya en el *Arauco domado* de Pedro de Oña (Lima, 1596):

Cuando los torbellinos procelosos
Sacuden gruesos árboles frondosos
En el *opaco* bosque entretejido.

(III, p. 367 b.)

Y en este otro pasaje, aplicado ya a una nube:

Así fortuna desta *nube* saca
Que venga el claro sol a conocerse
Pues cuanto más de *opaco* hubiere en ella,
Arguye más virtud el resolvella.

(XIV, p. 426 a.)

Probablemente por influjo de Pedro de Oña, es adoptado por José de Valdivielso en la *Vida y muerte del Patriarca San Joseph* (Toledo, 1607), modelo directo y fuente casi segura de Góngora, según se deduce de la insistencia con que aparece en varios pasajes de su obra la expresión *nube opaca,* que el gran poeta cordobés ha hecho suya mediante una mera inversión de sus términos: *opaca nube.* Véanse los ejemplos de Valdivielso a que aludo:

Como *la nube opaca* al sol se opuso,
Hecha escudo al ardor que despedía.

(XVIII, p. 214 b.)

Exhala el sitio de uno y otro lado
De densas nieblas *una nube opaca,*
Que hecha toldo a la luz del cielo amado
La deja entrar desvanecida y flaca.

(XX, p. 220 a.)

Ve que de plata y oro se perfila
Con su serena luz *la nube opaca.*

(V, p. 155 a.)

En fecha anterior a la redacción del *Polifemo* aparece también en *La Jerusalén Conquistada* de Lope (Madrid, 1609):

opuesto por diámetro enojoso
el cuerpo *opaco* al cuerpo luminoso.

(Lib. II, p. 71.)

6. **fulminante.**— Según Dámaso Alonso en la *Lengua poética de Góngora,* el cultismo *fulminante* no aparece registrado en ningún diccionario antes de 1613, fecha de la redacción del *Polifemo.* El verbo *fulminar* fué usado ya por el Marqués de Santillana y figura por vez primera en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611), aunque sólo en su sentido jurídico, y posteriormente en el *Tesoro* de Oudin (París, 1616). Jáuregui, en el *Antídoto,* censura la ex-

presión *fulminando* que aparece en el siguiente pasaje de la *Soledad primera:*

el cielo, *fulminando* la floresta.

(v. 938.)

Es preciso advertir, sin embargo, que el cultismo *fulminar* aparece ya, aunque por una sola vez, en la segunda parte de *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1578):

Donde el forjado acero se *fulmina*
de pasta y temple fino y excelente.

(XXVII, p. 102 a.)

Donde encontramos también el cultismo *fulminoso,* puramente latino:

Ora sacude el fuerte brazo armado,
ora bate el escudo *fulminoso.*

(XXIV, p. 92 b.)

Góngora usó por vez primera el cultismo *fulminar* en la *Comedia de las firmezas de Isabela,* escrita en 1610, y también en la forma *fulminando* (Acto III, v. 2.927), pero Alemany, en su *Vocabulario,* no registra ningún caso en que aparezca el cultismo *fulminante* en la lengua poética de Góngora antes de su empleo en el *Polifemo* y en las *Soledades.* Antes de su adopción por parte del gran poeta cordobés, sólo hemos encontrado este cultismo en los siguientes pasajes de *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Aquella que al sol mira en su pujanza,
y al *fulminante* Júpiter se aplica.

(XVI, p. 84 a.)

Y que Jove con rayos *fulminantes*
su soberbia prostró, que tanto yerra.

(XIX, p. 100 b.)

Es curioso consignar que, dos años antes, Fernando de Herrera

había usado ya el cultismo *fulmíneo* en la Canción *Al Santo Rei Don Fernando,* publicada en la edición de *Algunas Obras* (Sevilla, 1582):

i, el ímpio orgullo Vándalo deshecho,
con la *fulmínea* espada traspassado.

(Canción VI, 2.729-30.)

Y que doce años después Pedro de Oña, que en el *Arauco domado* (Lima, 1596) no emplea todavía ni una sola vez el cultismo *fulminante,* usa en cambio la forma *fulminoso* por influjo de Ercilla:

Cuyo contorno y límites atierra
del *fulminoso* Marte el son horrendo.

(I, p. 356 a.)

Es casi seguro, sin embargo, que Góngora adoptó el cultismo *fulminante* a imitación de Juan Rufo, pues si éste lo aplica a Júpiter y a sus rayos, el gran poeta cordobés lo aplica al trueno que (según él) precede al rayo, atributos ambos de Júpiter.

OCTAVA LXII

Con vïolencia desgajó, infinita,
la mayor punta de la excelsa roca,
que al joven, sobre quien la precipita,
urna es mucha, pirámide no poca.
Con lágrimas la Ninfa solicita
las deidades del mar, que Acis invoca.
concurren todas, y el peñasco duro,
la sangre que exprimió, cristal fué puro.

(vs. 489-496.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"Passó desde los celos a la vengança el Gigante, y para satisfacion de su colera, arrancò vn pedaço grande del peñasco, y tanto, que a Acis sobre quien le arrojò, pudo seruir de vrna, y piramide, de sepulcro, y de losa. Galatea entonces solicitaua con lagrimas a los dioses del mar que Acis invocaua con ruegos. Obrò la piedad, y al pesado golpe de la losa, en vez de sangre brotò agua, quedando conuertido en rio Acis" (cols. 342-343).

NOTAS

1. **Con violencia desgajó, infinita,**
la mayor punta de la excelsa roca.— Según Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* el segundo verso debe leerse *la mayor parte de la excelsa roca.* Según afirma:

> "Algunos M. S. y la edición de Madrid leen *Punta,* pero mal."
>
> (Nota 1, col. 343.)

El origen de esta lección errónea, que acepta también sin comentarios Salcedo Coronel, procede de la fuente ovidiana de este pasaje, citada por los dos comentaristas. Como escribe Salcedo en el *Polifemo comentado,* el sentido del pasaje es el siguiente:

> "Con infinita violencia arrancó la mayor parte de la excelsa roca donde estava. Imitó a Ovidio en el 13. de sus Metamórfosis."
>
> (fol. 419.)

El pasaje ovidiano a que alude es el siguiente:

> Insequitur Cyclops *partemque* e monte reuulsam
> Mittit et extremus quamuis peruenit ad illum
> Angulus e saxo, totum tamen obruit Acin.
>
> (Lib. XIII, vs. 882-4.)

Que dice así en la versión clásica de Pedro Sánchez de Viana (Valladolid, 1589):

> El fiero gigantazo tras él vino,
> Y un peñasco le tira, y de él cayendo
> Pequeña *parte* en Acis, fué cubierto
> Maltratado, herido, y casi muerto.
>
> (Libro Trezeno, fol. 151 r.)

Y en la traducción del Doctor Antonio Pérez Sigler (Burgos, 1609):

> siguele el gran Cyclope y arrancando
> la alta cumbre de un monte toda entera
> contra Acis la arroja, restribando,
> y aunque solo le dió, el un cuento della
> soterrado quedó y muerto con ella.
>
> (*Libro décimotercio,* fol. 350 v.)

Véase el mismo pasaje en la versión, bastante infiel, de *Le Trasformationi* de Lodovico Dolce (Venecia, 1553):

> Ma il Ciclope crudel dietro li corre,
> Ch'un tal sasso a due man spiccato havea
> Del monte, che atterrato havría una torre.
>
> (Lib. XIII, fol. 136 v.)

Y en la traducción italiana en octavas de *Le Metamorfosi* de Giovan Andrea dell'Anguillara (Venecia, 1563):

> Presa in tanto il crudel, per darlo a Pluto,
> La cima in braccio havea d'una montagna:
> E tutto a l'ira, e a la vendetta inteso,
> Scagliò ver l'amor mio l'horribil peso.
>
> (Lib. XIII, p. 443.)

Ahora bien, pese a la opinión en contra de Pellicer y Salcedo Coronel, creo válida y correcta la lección *punta* que aparece en la edición de Juan López de Vicuña (Madrid, 1627), en la de Hozes y Córdoba (Madrid, 1633) y en el manuscrito Chacón, publicado por Foulché-Delbosc, adoptada modernamente por Alfonso Reyes en su edición del *Polifemo* (Madrid, 1923) y por J. e I. Millé Giménez en la edición de *Obras completas.* En efecto, el único argumento de Pellicer en contra de la lección *punta,* que al igual que Salcedo sustituye por *parte,* es el uso de esta última expresión en el texto ovidiano de las *Metamorfosis,* que como hemos visto Góngora está muy lejos de seguir con tan estricta fidelidad en el resto del poema. Además, es evidente que tiene un sentido mucho más lógico y coherente decir que Polifemo desgajó *la mayor punta de la excelsa roca,* es decir, "la cumbre mayor o más alta", que *la mayor parte de la excelsa roca.* En ello coincide con Pérez Sigler, quien habla de *la alta cumbre de un monte*

toda entera, y con Giovan Andrea dell'Anguillara, quien dice que el cíclope, *la cima in braccio havea d'una montagna.*

Es preciso añadir, además, en apoyo de esta tesis, que en el episodio polifémico del lestrigón Formínolo de *El Monserrate* de Virués (Madrid, 1588) existe un claro precedente del verso gongorino que estamos estudiando y que Góngora seguramente recordaba. En efecto, Virués se refiere en aquel pasaje:

Al alto *punto* de la *excelsa* cumbre
que parte en su mitad nuestro horizonte.

(XIII, p. 547 a.)

Nótese la coincidencia expresiva entre el primer verso de este pasaje y el verso gongorino que estamos estudiando. Virués habla del *alto punto* de la *excelsa* cumbre. Góngora de la *mayor punta* de la *excelsa* roca. Si a esto se añade que Góngora parece haber tenido presente la idea expresada por Virués en este pasaje, en los dos primeros versos de la Octava XLIV, donde afirma que el cíclope, sentado *en la cumbre de la roca,* era *árbitro de montañas y ribera,* es decir, dominaba por igual las montañas y la ribera del mar, no tendría nada de extraño la reminiscencia que acabamos de apuntar. Téngase en cuenta que la idea de Virués cuando describe *la excelsa cumbre* de un alto monte *que parte en su mitad nuestro horizonte* es en el fondo la misma de Góngora al describir *la cumbre de la roca* donde estaba sentado Polifemo y desde la cual era *árbitro de montañas y ribera* porque dominaba por igual las montañas y el mar, es decir, *partía en su mitad el horizonte* que desde ella se divisaba. Aunque se trate de una mera conjetura, vale la pena de añadir esta posible fuente a lo dicho en el lugar correspondiente acerca de aquel pasaje gongorino (vid. Octava XLIV, nota 1).

El tema clásico aparece también en la *Galatea* de Pietro Bembo (Basilea, 1556):

Non ego sum, dixit, non ego Nympha Cyclops,
Qui flauum avulsis iamdatus rupibus Acin,
Saeuitiae liquit tristia signa suave.

(tomo III, p. 135.)

En la *Gerusalemme liberata* del Tasso encontramos una escena análoga (Parma, 1581), que posiblemente Góngora recordaba:

Quando avventato fu dall'alta mole
Un gran sasso, che fu parte d'un monte
E tra lor colse si ch'una percossa
Sparse di tutti insieme il sangue e l'ossa.

(XVIII, 88.)

Barahona de Soto, en la *Angélica,* ponderando la fuerza del *Orco* enfurecido (Granada, 1586):

Llegó a la cueva, y con furor estraño
La piedra arroja por tan largo trecho,
Que dizen, que diez bueyes en un año
No uvieran tanto con sus carros hecho.

(Canto Tercero, fol. 47 v.)

Gabriel Lasso de la Vega, en el romance de Polifemo y Galatea inserto en el *Manojuelo de Romances* (Zaragoza, 1601):

como el airado pastor,
el cual un peñasco arranca
y tras el mozo que huye
le impele con fuerza extraña;
de que le alcanzó una parte
que deshizo sus entrañas.

(135, p. 378-379.)

En los sonetos polifémicos de Marino en las *Rime* (Venecia, 1602):

Con questo grido una gran rupe al basso
spinse il fero ciclope, ebro d'orgoglio,
e'n aventar lo smisurato scoglio
parve la voce tuon, fulmine il sasso.

(Soneto 24, p. 175.)

Carrillo, en la *Fábula de Acis y Galatea* (Madrid, 1611):

Venció el enojo, en fin, venció; y, airado
dando una gruesa peña al brazo exento,
temblando el Etna al grito levantado,

y sacándola ardiente de su asiento:
—será la vez postrera que abrazado
mire mi bien, mi mal", dijo; y el viento
la voz trujo y la piedra, y en un punto
me vi en la mar y vi mi bien difunto.

(pág. 155.)

Chiabrera, en la *Galatea o La Grotte di Fassolo:*

Ed ei scagliò con mano orrido scoglio,
Parte del monte, che giungendo ad Aci,
Il franse; e sanguinoso il ricoperse.

(tomo III, p. 112.)

Lope de Vega, en *La Circe* (Madrid, 1624):

Polifemo, que al valle descendía,
alzó una peña que la mar bañaba;
Acis corrió; mas era, ¡oh triste caso!,
cien pasos suyos del gigante un paso.

(Canto II, p. 232.)

Alonso de Castillo Solórzano, en la *Fábula de Polifemo,* publicada en los *Donaires del Parnaso* (Madrid, 1624):

Deshaze de la peña, un gran ribazo,
que hizo al mar resistencias en su orilla,
y el brazo, que es Trabuco, si el balazo
al pobre Amante convirtió en tortilla.

(fol. 97.)

2. excelsa.— En cuanto al uso del cultismo *excelsa* en la acepción de "elevado, alto, eminente", aplicado a la altitud material de una persona o cosa, no está registrado en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611) ni figura en las listas de cultismos gongorinos ordenadas por Dámaso Alonso en *La lengua poética de Góngora.* Según nuestras pesquisas, dicho cultismo empieza a ser usado en esta acepción por Fernando de Herrera en la *Canción por la Vitoria del*

Señor Don Juan, publicada en la *Relación de la guerra de Cipre* (Sevilla, 1572):

> derribó con los braços suyos graves
> los cedros más *ecelsos* de la cima.
>
> (vs. 16-17.)

Aparece nuevamente en la Canción *Por la pérdida del Rei Don Sebastián,* publicada en la edición de *Algunas obras* (Sevilla, 1582):

> cedro del alto Líbano, vestido
> de ramos, hojas con *ecelsa* alteza.
>
> (vs. 775-6.)

Y en el Soneto XXI de la misma edición herreriana:

> Como en la cumbre *ecelsa* de Mimante...
>
> (v. 813.)

En la misma acepción aparece reiteradamente en *El Monserrate* de Virués (Madrid, 1588), como puede verse en los siguientes pasajes:

> la *excelsa* cumbre, podrá ser que entienda.
>
> (XIII, p 546 a.)

> Al punto que la *excelsa* fortaleza.
>
> (XIII, p. 546 a.)

> Al alto punto de la *excelsa* cumbre.
>
> (XIII, p. 547 a.)

Y en la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* de Valdivielso (Toledo, 1607):

> Descuélguese de la alta *excelsa* cumbre.
>
> (V, p. 157 a.)

Como puede verse, en buen número de casos la expresión herreriana *cumbre ecelsa* ha sido recordada por sus imitadores.

3. **violencia.**—El cultismo *violencia,* ya registrado en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611), es de uso corriente en la poesía española del siglo XVI. Aparece ya en las *Obras* de Garcilaso (Barcelona, 1543):

Con tal fuerza la presa y tal *violencia.*
(Egl. II, v. 288.)

La encontramos también en la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569):

Y el trozo impele con *violencia* tanta.
(IX, p. 37 b.)

Y en la tercera parte del mismo poema (Madrid, 1589):

Ni el disoluto imperio y la *violencia.*
(XXX, p. 114 a.)

Y también en *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

¡Oh guerra, a cuanto llega *tu violencia!*
(IV, p. 25 a.)

Y abierta con *violencia* repentina.
(XVI, p. 86 a.)

En el *Arauco domado* de Pedro de Oña (Lima, 1596):

A resistir la bárbara *violencia.*
(XI, p. 405 b.)

Y en la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* (Toledo, 1607) de Valdivielso, del que me limitaré a citar el siguiente verso, que ofrece curiosas coincidencias con el verso gongorino *Con violencia desgajó infinita,* en el que figura el cultismo que estamos estudiando:

Desgajan con amor y *con violencia.*
(XIX, p. 216 a.)

4. **que al joven sobre quien la precipita,**
urna es mucha, pirámide no poca.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado*, explica en los siguientes términos este pasaje:

"La qual fue al joven sobre quien la precipitó, urna mucha, y pirámide no poca. Mas galante anduvo Don Luis que Ovidio en describir la grandeza desta parte de la peña que arrojó sobre Acis Polifemo... Urna es una vasija, o cántaro para sacar agua, con estos iban a las fuentes antiguamente, y las traían en las cabeças las muchachas, como oy vemos en muchos lugares de España... Dixose assí mismo urna aquel vaso en que guardavan las cenizas, o huessos de los muertos. Ovid.(io) en la eleg.(ía) 3. lib. 3. *Tristium:*

Ossa tamen facito parva referantur in urna.

Y en el 12 de los *Met. (amorphoscon):*

—Et de tam magno restat Achille
Nescio quid, magnam quod non bene compleat urnam

A esto alude nuestro Poeta diziendo, que el pedaço de la roca que cayó sobre Acis era mucho para urna, y no poco para pirámide. Eran las pirámides unos edificios de piedra quadrados, que levantándose en alto, se iban siempre angostando hasta que rematavan en punta, estos eran sepulcro de los Reyes de Egipto, donde se edificaban con excesiva costa, fueron uno de los milagros del mundo por su prodigiosa grandeza."

(fol. 419-419 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"*Urna es mucha.* Fué mucha sepultura del joven, aludiendo a la ceremonia de los antiguos, de guardar en urnas los huesos y cenizas, que quedavan de los cadáveres abrasados... Quemavan los cadáveres, y al tercer día se recogían las cenizas en una urna, o de metal, o de barro, y se enterravan... *Pirámide no poca. vulgar* es la noticia de las Pirámides, que fueron unas piedras levantadas de supérflua y demasiada grandeza, que rematavan agudas."

(Notas 2-3, col. 343.)

La idea es muy parecida a la de este pasaje del *Orlando furioso* de Ariosto, aludiendo a la muerte de Bradamante:

Quasi ebbe a un tempo e morte e sepoltura.

(III, 6.)

Que evidentemente recordaba Barahona de Soto en el siguiente pasaje de la *Primera parte de la Angélica* (Granada, 1586):

Sentílo en breve un muerto yelo hecho,
Y sus extremos lívidos mortales,
Y fuéle este regaço (ay suerte dura)
Bien y mal, vida y muerte, y sepoltura.

(Canto Quarto, fol. 71 v.)

Es muy posible, sin embargo, que Góngora tuviese presente al redactar este pasaje los siguientes versos de la versión italiana del episodio polifémico en *Le Metamorfosi* de Andrea dell'Anguilara (Venecia, 1563), donde aparece la misma idea:

Ben ch'un angolo sol del grave scoglio
Ferisse l'infelice innamorato;
Fù per eterno mio pianto e cordoglio
Tutto in un tempo morto e sotterato.

(Lib. XIII, p. 433.)

Versión que tuvo presente el Doctor Antonio Pérez Sigler en su traducción de los *Metamorphoseos* de Ovidio (Burgos, 1609):

y aunque sólo le dió el un cuento della
soterrado quedó y muerto con ella.

(Lib. XIII, fol. 350 v.)

Pero la construcción estilística del primer verso de este pasaje: *que al joven sobre quien la precipita,* procede de los siguientes versos de Marino, en el último de los sonetos polifémicos de las *Rime* (Venecia, 1602):

Con questo grido una gran rupe al basso
spinse il fero ciclope, ebro d'orgoglio...
sasso crudel, *ch'al bel garzon tremante*
nel piú dolce morir la vita tolse.

(Soneto 24, p. 175.)

El verso *urna es mucha, pirámide no poca,* tal vez ofrece una reminiscencia del *Pastor de Fílida* de Gálvez de Montalvo (Madrid, 1582):

> *Fria piedra, estrecha pira, poca tierra,*
> que encerrais juntamente cuanta gloria
> de nuestras almas el dolor destierra.
>
> (2.ª parte, p. 500 b.)

Puede haber influído también el siguiente pasaje del *Siglo de Oro en las Selvas de Erífile* de Bernardo de Balbuena (Madrid, 1608), posible modelo de Góngora:

> "aquella estrecha *pirámide* que de los pequeños árboles se levanta no es otra que donde la *mucha* beldad de nuestra Augusta *en poca tierra* se deshace."
>
> (Egl. X, p. 202.)

Este pasaje puede haber influído también en este otro pasaje gongorino de la canción *En el sepulcro de Garci-Lasso de la Vega,* escrita en 1616:

> Aquí donde coloca
> justo afecto en aguja no eminente,
> sino en *urna* decente,
> esplendor *mucho, si ceniza poca,*
> bien que, milagros despreciando egipcios,
> *pira* es suya este monte de edificios.
>
> (405, p. 617.)

Es posible que Góngora recordase también este pasaje de Valdivielso en la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* (Toledo, 1607), único que cita simultáneamente las *urnas* cinerarias y las *pirámides* sepulcrales:

> aquí en sepulcros, y *urnas* levantadas
> En lucillos, *pirámides,* colosos,
> Las *cenizas* están siempre guardadas
> De los que merecieron ser famosos.
>
> (II, p. 145 b.)

5. **precipita.**—Según Dámaso Alonso, en *La lengua poética de Góngora,* el cultismo *precipitar* aparece registrado por vez primera en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611) y figura en el *Quijote.* Es, en efecto, de uso corriente en la poesía española del siglo XVI, en fecha muy anterior a su entrada en los diccionarios, aunque no fué usado por Garcilaso en sus *Obras* (Barcelona, 1543). Aparece ya, sin embargo, en las *Obras* de Hurtado de Mendoza, anteriores a 1575, en la composición titulada *Definición de celos:*

Voluntad *precipitada.*

(pág. 381.)

Es corriente en *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Os *precipita* en el tartáreo abismo.

(II, p. 13 b.)

Se fué a *precipitar* desde la alteza
más levantada al más profundo abismo.

(IV, p. 25 a.)

Y el agua que por él se *precipita.*

(VII, p. 39 b.)

Como entre sierra yerta y peñascosa
Se rompe el Betis y se *precipita.*

(XIII, p. 68 a.)

Las comenzó a bajar *precipitadas.*

(XIII, p. 71 b.)

Y tanto del desdén se *precipita.*

(XXI, p. 114 b.)

Aparece también en el *Cancionero* de López Maldonado (Madrid, 1586):

... y tu de voluntad *precipitado*
desde tu carro al suelo...

(fol. 60 v.)

E igualmente en *El Monserrate* de Cristóbal de Virués (Madrid, 1588):

Con que facilidad te *precipitas*.

(II, p. 509 a.)

Y en desesperación le *precipita*.

(II, p. 509 a.)

A que le *precipita* y le condena.

(II, p. 509 a.)

Por su parte, Góngora lo adopta por vez primera en 1610.

6. urna.—El cultismo *urna*, usado por Góngora en este pasaje, no figura todavía en el *Tesoro* de Covarrubias de 1611, pese a ser de uso corriente en la poesía española de la época. Aparece ya en las *Obras* de Garcilaso (Barcelona, 1543) repetidas veces. Así en la Egloga II:

Mostróle una labrada y cristalina
urna, donde el reclina el diestro lado.

(Egl. II, vs. 1.172-3.)

En este otro pasaje de la misma Egloga:

y tan claro parece allí en la *urna*,
como en la hora noturna la cometa.

(Egl. II, vs. 1.770-1.771.)

Y también en la Elegía I:

No recostado en *urna* al dulce frío
de su caverna umbrosa, mas tendido
por el arena en el ardiente estío.

(Eleg. I, vs. 145-6.)

Lo usa Gil Polo en la *Diana enamorada* (Valencia, 1564):

"en su mano una *urna*, o vaso muy grande y bien labrado".

(Lib. III, p. 372 b.)

"Y sentándose en el suelo reclinado sobre la *urna*..."

(Lib. III, p. 372 b.)

Diego Ramírez Pagán, en la *Floresta de Varia Poesía* (Valencia, 1562):

Los túmulos de lustre y gran renombre,
las *urnas* de alabastro muy bruñido.

(Eleg. III, t. I, p. 70.)

Fernando de Herrera, en un soneto a Francisco Pacheco de sus *Rimas Inéditas* (1578):

La *urna* de cristal; con letras de oro,
descubre en tu perpétua y clara gloria.

(Son. XXV, vs. 9-10, p. 60.)

Y el mismo, en la Elegía IX de *Algunas obras* (Sevilla, 1582):

I en la secreta *urna* i ascondida
trataremos d'amor suave i blando.

(Eleg. IX, vs. 3.574-5.)

Luis Gálvez de Montalvo, en este otro pasaje del *Pastor de Fílida* (Madrid, 1582):

"y las hinchadas *urnas* manaron con un silencio admirable."

(I, p. 484 a.)

Juan de la Cueva, en *La Conquista de la Bética* (Sevilla, 1503):

Do la globosa *urna* cristalina...

(Lib X, p. 188.)

Y Francisco de Medrano, en el soneto XVII de sus *Diversas Rimas* (Palermo, 1617): *Al sepulcro de don Rodrigo de Castro, cardenal y arzobispo de Sevilla:*

El Tibre y Betis, ambos invidiosos,
Te acatarán por el sin par tesoro
Que a su pesar, *urna* felice, adquieres.

(Son. XVII, p. 348 b.)

Góngora lo adopta por vez primera en uno de sus sonetos más antiguos, *En la muerte de dos Señoras mozas, hermanas, naturales de Córdoba,* escrito en 1582, por influjo probable de Garcilaso:

Sobre dos *urnas* de cristal labradas,
de vidrio en pedestales sostenidas,
llorando está dos ninfas ya sin vidas
el Betis en sus húmidas moradas.

(216, p. 457.)

7. **pirámide.**—El cultismo *pirámide* figura ya en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611) y aparece en la segunda parte de *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1578):

Estaba medio a medio deste asiento
En forma de *pirámide* un collado.

(XVII, p. 68 b.)

Y en este otro pasaje del mismo poema:

Las *pirámides* mira y vanidades
de los ciegos antiguos...

(XXVII, p. 102 b.)

Se encuentra también en el *Pastor de Fílida* de Luis Gálvez de Montalvo (Madrid, 1582) que menciona la pirámide como un monumento sepulcral:

"mayormente en el lugar do fué Elisa sepultada, en una gran piedra coronada de una alta *pirámide,* á la sombra de algunos árboles..."

(Lib. I, p. 409 a.)

"Estaba entre ellas una alta *pirámide* de rico mármol, casi toda cubierta de nativa yedra y de compuestos ramos; aquí con gran reverencia fueron llegando pastoras y pastores sin quedar ninguno que no dejase en el devoto sepulcro verde ramo o florida guirnalda."

(Lib. II, p. 414 a.)

Figura también en *El Monserrate* de Cristóbal de Virués (Madrid, 1588):

Los riscos, cuyas cimas hasta el cielo
En forma de *pirámides* subidas.

(V, p. 517 b.)

Asimismo aparece en *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Las *pirámides* de oro con que guía
Los años, como a Dios plugo que fuesen.

(IV, p. 20 b.)

Aparece también en el *Cancionero* de López Maldonado (Madrid, 1586):

no he menester *Pirámide* ni bulto,
ni amigos tiernos que con largo duelo
hagan obsequias de piadoso llanto.

(Egl. II, fol. 162.)

Repetidamente aparece en las *Rimas* de Lope de Vega (Madrid, 1602). Así en este soneto en el que enumera las maravillas del mundo:

al templo efesio, de famoso estilo,
al coloso del sol, único y raro,
al muro de Semíramis reparo,
y a las altas *pirámides* del Nilo.

(Son. 6, p. 34.)

En el siguiente pasaje del soneto *Al Duque de Alba:*

Divino sucesor del nuevo Alcides,
que puso en Francia, Italia, Africa y Flandes
pirámides más altas, y tan grandes
que fueron gloria de cristianos Cides.

(Son. 49, p. 43.)

Y en este otro soneto formado por una enumeración de imposibles:

cuando el tiempo perdió su mismo estilo,
y el infierno pensó tener sosiego,
y excedió sus *pirámides* el Nilo...

(Son. 102, p. 55.)

También alude a las pirámides una Canción de Cepeda en las *Flores de poetas ilustres* (Valladolid, 1605):

Cuando levantan las sublimes frentes,
Al cielo amenazando y las estrellas,
Las pirámides altas y obeliscos...

(n.º 94, p. 118.)

Góngora lo usa por vez primera en 1610, en el siguiente pasaje de la *Comedia de las firmezas de Isabela,* en el que recuerda el *Barbara pyramidum sileat miracula Memphis* de Marcial (*De Spectaculis,* I, v. 1):

Aquella milagrosa aguja, aquella
Que de sus fundamentos se desvía,
No *bárbara Pyramide,* mas bella
Lisonja de los aires, y alegría.

(Acto III, vs. 2.186-9, p. 423.)

8. **Con lágrimas la ninfa solicita Las deidades del mar que Acis invoca.**—"Con lágrimas solicita Galatea las deidades del mar que Acis invoca oprimido", escribe Salcedo. Según Pellicer nota certeramente, es "Remedo puntual de Ovidio". En efecto, en las *Metamorfosis,* Acis invoca la ayuda de los dioses de las aguas:

Fer opem, Galatea, precor, mihi; ferte. parentes.
Dixerat et uestris periturum admittite regnis.

(Lib. XIII, vs. 880-881.)

Véase en la traducción italiana en octavas de Giovan Andrea dell'Anguillara (Venecia, 1563):

Datemi (egli dicea) datemi aiuto,
Voi miei parenti, e tu fida compagna.

(Lib. XIII, p. 433.)

En la versión de Sánchez de Viana (Valladolid, 1589):

Favor, mi Galathea, mi divino
Padre, favor, favor, corrió diziendo.

(Libro trezeno, fol. 151 r.)

En la de Pérez Sigler (Burgos, 1609):

Ayuda (dize) o dulze compañera
y vosotros o padres (anhelando)
en vuestro reyno me admitid si quiera.

(Libro décimotercio, fol. 350 v.)

Según Dámaso Alonso, en *La lengua poética de Góngora,* el cultismo *invocar* aparece registrado por vez primera en el *Origen y etymología de todos los vocablos* de Francisco del Corral (1601). Figura también en el *Diccionario* de Jean Palet (París, 1604) y en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611). Pese a su constatación tan tardía, es de uso frecuente entre los poetas castellanos del siglo XV a partir de Juan de Mena, que lo emplea varias veces en *El Laberinto,* como puede verse en los siguientes pasajes:

el qual umillmente por ella *invocado...*

(Copla 187, g-h, p. 99.)

Obedecedme, sinon llamaré
A Demogorgón, el qual *invocado...*

(Copla 251 e-f, p. 130.)

Aparece también en *La Ylíada en Romance* (Valladolid, 1519):

"*invocó* la deidad de la su equórea madre Tetis..."

(cap. V, p. 61.)

Lo usa también el Marqués de Santillana en el *Infierno de los Enamorados:*

esperando en el divino
misterio, a quien *ynvocava.*

(Copla XII, vs. 91-92, p. 8.)

Garcilaso lo impone a la poesía española renacentista en varios pasajes de sus *Obras* (Barcelona, 1543):

Ninfas, a vos *invoco;* verdes faunos...
(Egl. II, v. 1.156.)

Ninfas del verde bosque, a vos *invoco*...
(Egl. II, v. 805.)

Jorge de Montemayor lo emplea en *Los siete libros de la Diana* (Valencia, 1559):

una pastora *invoco* hermosíssima...
(Lib. I, p. 31, r. 23.)

Y en su traducción de las *Obras* de Ausias March (Valencia, 1560):

y el gran poder de Amor estó *invocando*.
(Canto XXIV, p. 70, v. 6.)

Alonso de Ercilla, en la primera parte de *La Araucana* (1569):

Invocan su furor con falsa seta.
(I, p. 6 b.)

Que a la amiga nación iba *invocando*.
(VI, p. 25 b.)

Diego Ramírez Pagán, en la *Floresta de Varia Poesía* (Valencia, 1562):

De nuestros Celtyberios *invocada*.
(tomo I, p. 56.)

En estas ondas, dixo, a vos *invoco*.
(tomo I, p. 115.)

Francisco de Aldana, en unas *Octavas en diversa materia* publicadas en la edición de *Todas las Obras* (Madrid, 1593):

Mas para qué *invocar* de la gran Diosa...
(t. II, p. 121.)

Juan Rufo, en *La Austríada* (Madrid, 1584):

El moro *invoca* su dèidad propicia
(IV, p. 23 a.)

Con voces mal discretas *invocando.*
(XIII, p. 68 b.)

De herederos, *invoca* y apellida.
(XVIII, p. 95 b.)

Si acaso os deteneis cuando os *invoco.*
(XXII, p. 120 b.)

Don Diego Hurtado de Mendoza, en la Epístola XXI de sus *Obras:*

A tí, Venus *invoco,* que ampararme...
(Epístola XII, p. 186.)

Y en la Sátira I:

No hay potencia en el cielo que *invocada...*
(Sátira I, p. 212.)

Miguel de Cervantes, en *La Galatea* (Alcalá, 1585):

a la salud *invoca* y busca entera.
(Lib. IV, p. 93, r. 23.)

En el *Cancionero* de López Maldonado (Madrid, 1586):

que Nimpha *invocaré* para intento.
(fol. 133.)

Luis Barahona de Soto, en la Egloga I:

Con ardientes suspiros a *invocarte.*
(Egl. I, p. 797.)

Góngora lo adopta por vez primera en 1590, en la canción *En una fiesta que se hizo en Sevilla a S. Hermenegildo:*

que pues de sus primeros nobles paños
invocó a tu deidad por su abogada...

(386, p. 592, vs. 65-66.)

9. **concurren todas.**—"El mismo autor y el propio caso", dice Pellicer. En efecto, Góngora sintetiza en esta fórmula lacónica dos versos de Ovidio en que la deidades del mar aceptan la invocación de Acis y le convierten en río:

At nos, quod fieri solum per fata licebat,
Facimus ut uires adsumeret Acis auitas.

(Lib. XIII, vs. 885-6.)

Que dice así en la versión de Pedro Sánchez de Viana (Valladolid, 1589):

Mas yo con sentimiento, y desconsuelo
Dando lugar al hado, hize el punto,
Que las fuerças tomasse de su abuelo
El cuerpo de Acis casi ya difunto.

(Libro trezeno, fol. 151 r.)

Y en la de Antonio Pérez Sigler (Burgos, 1609):

Yo (solo lo que el hado me otorva)
hize que Acis las fuerças de su abuelo
tomasse...

(Libro décimotercio, fol. 350 v.)

Según Dámaso Alonso, en *La lengua poética de Góngora,* el cultismo *concurrir,* que fué usado ya por el Marqués de Santillana, aparece registrado por vez primera en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611). Aunque no se encuentra ni una vez en las *Obras* de Garcilaso (1543), es corriente en la poesía española del siglo XVI, si bien en pro-

porción muy restringida. Aparece ya en la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569):

Gran multitud de gente *concurriendo.*

(X, p. 40 a.)

Y con más frecuencia en *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Mas ya de la comarca *concurría.*

(III, p. 18 a.)

De toda la comarca *concurrieron.*

(VI, p. 30 a.)

Góngora lo adopta en fecha muy tardía, pues aparece por vez primera en el romance de Hero y Leandro, escrito en 1610:

Sé al menos que *concurrieron*
cuantos baña comarcanos...

(vs. 65-66, p. 342.)

10. y el peñasco duro
la sangre que exprimió cristal fué puro.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

"Concurren todas al piadoso oficio de la Ninfa, convirtiendo la sangre que exprimió el duro peñasco en cristal puro."

(fol. 420.)

"También en esto le prestó a Don Luis Ovidio", escribe Pellicer en las *Lecciones Solemnes.* En efecto, el pasaje procede de las *Metamorfosis,* en donde Galatea describe en estos términos la muerte y transformación de Acis:

Puniceus de mole cruor manabat et intra
Temporis exiguum rubor euanescere coepit
Fitque color primo turbati fluminis imbre
Purgaturque mora;

(Lib. XXII, vs. 887-890.)

Pasaje que tradujo en los siguientes términos Andrea dell'Anguillara en su versión de *Le Metamorfosi* (Venecia, 1563):

Purpureo il sangue uscir de la gran pietra
Si vede, e larga ognor crescer la vena.
Indi si cangia, e quel colore impetra,
Che'l torbido torrente ha per la piena.
Lascia poi d'esser acqua infame, e tetra,
E divien bella, lucida e serena.
Quella pietra io percossi, ella s'aperse,
E l'acque in maggior copia al mondo offerse.

(Lib. XIII, p. 433.)

Que dice así en la versión castellana de Pedro Sánchez de Viana (Valladolid, 1589):

De do un licor sangriento por el suelo
Corrió, y luego sangre y agua junto,
Quedando al punto dentro de un momento
El agua turbia sin color sangriento.

(Libro Trezeno, fol. 151.)

Y en la de Antonio Pérez Sigler (Burgos, 1609):

... sangre del peñón manava,
y yva regando poco a poco el suelo,
luego el color de sangre se mudava,
qual va la agua con lluvia abierto el cielo,
parose en breve clara, y yo hiriendo
la peña, abriose, y fuese un rio haziendo.

(Libro décimotercio, fol. 350 v.)

En realidad, Góngora no sintetiza en este solo verso el pasaje ovidiano, sino que procede a una recreación de dicho pasaje en el comienzo de la octava siguiente, como vamos a ver.

OCTAVA LXIII

Sus miembros lastimosamente opresos
de escollo fatal fueron apenas,
que los pies de los árboles más gruesos
calzó el líquido aljófar de sus venas.
Corriente plata al fin sus blancos huesos,
lamiendo flores y argentado arenas,
a Doris llega, que con llanto pío,
yerno le saludó, le aclamó río.

(vs. 497-504.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"Cayo el peñasco sobre Acis fugitivo, y en vez de sangre corrio agua, y apenas fueron sus miembros oprimidos del escollo, quando se hallaron los arboles ceñidos de aljofar líquido, de agua. Sus huessos en fin transformados en plata, por entre flores y por arenas llegò al mar, que piadosamente lloroso lo saludo como a yerno, y aclamò como a rio" (col. 345).

NOTAS

1. **Sus miembros lastimosamente opresos del escollo fatal fueron apenas.**— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

> "Apenas fueron oprimidos sus miembros del escollo fatal. Llámale fatal, porque terminó su hado."
>
> (fol. 420.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

> "Parece que D. L. se ayudó de lo que en la muerte de Hipólito dixo Séneca:
>
> *Late cruentat arua et inlisum caput*
> *scopulis resultat; auferunt dumi comas,*
> *et ora durus pulchra populatur lapis.*
>
> [vs. 1.093-5.)]
>
> *Del Escollo fatal.* Inevitable. Todo lo que puede dezirse del Hado."
>
> (Notas 1-2, cols. 345-6.)

Más que en el pasaje de la *Fedra* de Séneca, citado por Pellicer, la alusión al *escollo fatal* parece inspirada en el siguiente pasaje del último de los sonetos polifémicos de Giambattista Marino, publicados en las *Rime* (Venecia, 1602), y en el cual Marino alude en versos muy próximos al *smisurato scoglio* que el cíclope arranda para precipitarlo sobre Acis, al *sasso crudel* que le quita la vida, expresiones alusivas a un mismo concepto de cuya contaminación deformada por un adjetivo original, surge el *escollo fatal* de este pasaje gongorino:

> e'n aventar lo *smisurato scoglio*
> parve la voce tion, fulmine il sasso.
> *Sasso crudel,* ch'al bel garzon tremante
> nel piú dolce morir la vita tolse.
>
> (Soneto 24, p. 175.)

Es preciso advertir, sin embargo, que en la traducción de este episodio en *Le Metamorfosi* de Anguillara (Venecia, 1563) se alude también al *grave scoglio* que Polifemo precipita sobre Acis:

> Ben ch'un angolo sol del *grave scoglio*
> ferisse l'infelice innamorato...
>
> (Lib. XIII, p. 433.)

En cuanto al cultismo *fatal,* según Dámaso Alonso, en *La lengua poética de Góngora,* aparece registrado por vez primera en el *Vocabularium* de Minshew (Londres, 1617), aunque fué usado ya por el Marqués de Santillana y por Cervantes en el *Quijote.* En realidad, figura ya en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611): "*Fatal.* Cosa perteneciente al hado, como año fatal" (p. 586 b). Y aunque no aparece ni una sola vez en las *Obras* de Garcilaso (Barcelona, 1543), es muy frecuente en la poesía española del siglo XVI antes de Góngora. Así lo encontramos en *Algunas Obras* de Fernando de Herrera (Sevilla, 1582):

> d'aquel día *fatal* aborrecido.
>
> (Canción II, 712.)

> *fatal* estorvo a la grandeza umana.
>
> (Canción III, 1.187.)

En *Todas las Obras* de Francisco de Aldana (Madrid, 1593):

> Pues no es llegada aún la *fatal* hora.
>
> (t. II, p. 108.)

Y en *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

> Mas nunca pudo la *fatal* mudanza.
>
> (III, p. 17 b.)

> Del príncipe *fatal* el apellido.
>
> (V, p. 26 a.)

2. que los pies de los árboles más gruesos calzó el líquido aljófar de sus venas.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado*, explica en los siguientes términos este pasaje:

"Apenas fueron oprimidos sus miembros del escollo fatal. Llámale fatal, porque terminó su hado... Quando el líquido aljófar que salió de sus venas, calçó los pies de los árboles más gruessos. Aquí difiere de Ovid. nuestro Poeta, pues dize, que apenas fué Acis oprimido del peñasco, quando el aljófar líquido bañó los árboles. Y Ovid. en el 13. Met. escrive."

(fol. 420.)

Y transcribe a continuación el pasaje ya citado de las *Metamorfosis*, modelo y fuente directa de estos versos gongorinos.

Por su parte Pellicer, en las *Lecciones Solemnes*, escribe a este propósito:

"*Calçó el líquido aljófar.* Esta transformación de Acis en río, vengança del Gigante, y llanto de Galatea, escrivió ygual a los antiguos en su *Argenis*, lib. I, que yo bolví años ha en Español, Juan Barclaio: *In medio Galatea tanquam in pelago lugebat recens extinctum Acim, qui iacebat in littore, et tanquam in imperet solui in flumen, duos fontes ore soluebat et uulnere. In confinio aquae, contumax Cyclopis imago, simul alio saxo imminebat securae Galateae, simul audiebat indignantem his versibus.*

Durior o saxo quo nunc meus occidit Acis.
Asperior siluis et Polypheme tuis;
Ausa lues. Deus hoc faciet, quem tu inscie fati,
Quem non mortalem passus es esse virum.
Nam Deus Acis erit, viuetque perennibus undis.
Quid facies? Nullas haec timet unda minas.
Iam fons corda tenet : iam fons tenet omnia. Qualis
Acis erat, dat nunc candidus Auctor aquas.
Concinnique sui memores labuntur in orbem.
Errat, et in tremulis annulus ille vadis,
Quam bona caeruleis periit iam purpura venis;
Nec tamen in gelido sanguine friget amor.

Quo meus Acis abit? quo vos humerique, manusque?
O quanti numen constat habere novum;
Haei mihi ne se hominem plus vulnere senserit esse
Quam nunc thure dato sentiet esse Deum.

Con no vulgar espíritu Don Luis Carrillo, fol. 32 de sus *Obras* en la fábula que escrivió de Galatea, que dedicó también al señor Conde de Niebla, aludió a esto mismo assí:

Lo que los hados permitir quisieron
De mi divino amante los despojos,
En esta clara fuente los bolvieron.

(Nota 3, cols. 346-347.)

Véase la traducción del citado pasaje de la *Argenis* de Barclayo por don Joseph Pellicer de Salas y Tobar (Madrid, 1626):

"Enmedio Galatea, como si estuviera en el Océano, llorava su recien fallecido Acis, cuyo hermoso cadaver yazía en la playa; y como si empeçara a desatarse en río, arrojava dos fuentes por la difunta boca, y la sangrienta herida. En el borde de la fuente estava la imagen rebelde del Cíclope, que con otro risco amenazava a la segura Galatea, y juntamente la escuchava airada en estos versos, con que el artífice tajó el mármol:

¡O duro, más que aquel peñasco horrible
que de Acis exprimió el cadaver yerto!
Poliphemo cruel. ¡O más terrible!

Que de tu selva el páramo desierto!
pagarás tu osadía. Vengativo
será aquel dios, que fué a tu enojo muerto

¡O ignorante del hado! Estará vivo,
siendo Acis dios en la inmortal corriente.
¿Qué harás? Esta agua no te teme esquivo.

Ya fuente vive, todo yaze fuente.
Y tan hermosa como mi Acis era,
da su hermoso principio la corriente.

La guedexa encrespada con entera
memoria de quien fué, ya es remolinos,
trémulo del anillo la carrera.

¿Cómo se pierden los corales finos
en venas verdes? Y en la sangre helada
arden de amor espíritus divinos?

¿Dónde mi Acis se huyó? ¿Dónde apartada
estoy de hombros y manos? ¡O, y en quanto
el sentimiento te tassó, sagrada
Novedad celestial! No sienta tanto:
¡Ai de mí! Mas, al verse con la herida
el ser hombre, que al dalle el humo santo
se conozca deidad establecida.

(fol. 31-31 v.)

Silio Itálico alude a la fábula fugazmente en un pasaje del libro XIV en *De Bello Punico,* aludiendo a la muerte de Acis:

Quique per Aetneos Acis petit aequora fines
Et dulci gratam Nereida perluit unda
Æmulus ille tuo quondam, Polypheme, calori,
Dum fugit agrestem violenti pectoris iram,
In tenues liquefactus aquas evasit et hostem,
Et tibi victricem Galatea immiscuit undam.

(Lib. XIV, vs. 222-227.)

"Y aquí, por los confines del Etna, el rio Acis se dirige hacia el mar, y baña con sus dulces ondas la nereida agradecida. Acis fué un tiempo rival tuyo, Polifemo de tu ardor, cuando huyó la ira salvaje que inflamaba tu pecho violento, escapó a su enemigo convirtiéndose en líquidas aguas tenues, y vino a mezclar sus ondas victoriosas con las de Galatea."

La expresión *líquido aljófar* aparece ya en el siguiente fragmento de la Canción *Al Bautismo de Jesús* de Pedro Espinosa, publicada en las *Flores de poetas ilustres* (Valladolid, 1605):

Mil sartas de corales
Y de *aljófares líquidos,*
Que el Jordán, con gallarda hermosura,
Ensartó en claros hilos de cristales.

(Lib. II, 236, p. 274.)

3. opreso.—En el estudio del cultismo *oprimir* (Octava XLII, nota 7), soslayamos deliberadamente el uso del participio *opreso,* latinismo de introducción más tardía y que todavía en

Garcilaso y en casi todos los poetas del siglo XVI es sustituído por *oprimido*. Con todo, aunque en el gran poeta toledano no encontramos nunca la forma *opreso*, ésta aparece ya en Ercilla y se hace muy frecuente a partir de Herrera, como puede verse en los siguientes ejemplos. En la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569):

Aquel que fué su súbdito y *opreso*.
(VIII, p. 31 a.)

En la tercera parte de *La Araucana* (Madrid, 1589):

Las *opresas* repúblicas libraron.
(XXXIII, p. 122 a.)

Ni amenaza de muerte o vida *opresa*.
(XXXIII, p. 124 a.)

En *Algunas obras* de Fernando de Herrera (Sevilla, 1582):

I si a dó *opresso* Atlante no respira.
(Eleg. I, vs. 355, p. 24.)

qu'*opresso* de los montes arrojados.
(Can. II, vs. 794, p. 50.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Han sido *opresos* del linaje nuestro.
(XXIV, p. 131 a.)

En el *Ejemplar Poético* de Juan de la Cueva, cuya última revisión es de 1609:

el amigo, que *opreso* tenían dentro.
(Epíst. II, v. 12, p. 149.)

Y en este pasaje de *El Infamador*, también de Juan de la Cueva (Sevilla, 1588):

Quien tiene el alma *opresa*.
(I, II, p. 6.)

4. **Corriente plata al fin sus blancos huesos**
lamiendo flores y argentando arenas
a Doris llega que, con llanto pío
yerno lo saludó, lo aclamó rio.—

Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe explicando este pasaje:

"Al fin ya corriente plata sus blancos huessos, llega a Doris lamiendo flores, y argentando arenas... Que con piadoso llanto le saludó como a yerno suyo, y le aclamó como a rio."

(fol. 420-420 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* comenta este pasaje en los siguientes términos:

"Lo que Don Luis quiso significar es que Acis convertido en fuente, mojó los prados floridos, y los arenales... *A Doris llega.* Corrió hasta llegar al mar... *Yerno lo saludó.* Como a marido de Galatea, hija de Doris, como diximos en la Estancia 12."

(Notas 4-7, cols. 347-348.)

La expresión *corriente plata,* usada por Góngora en este pasaje, parece inspirada desde el punto de vista puramente formal, no en cuanto a su sentido metafórico, en los siguientes versos de la traducción castellana de *Las Transformaciones* de Ovidio por Pedro Sánchez de Viana (Valladolid, 1589):

De do *un licor sangriento por el suelo*
corrió, y luego sangre y agua junto.

(Lib. XIII, fol. 150 v.)

En cuanto a la alusión a Acis transformado en río, se encuentra ya en el texto ovidiano de las *Metamorfosis:*

Acis erat; sed sic quoque erat tamen Acis in amnem
Versus et antiquum tenuerunt flumina nomen.

(Lib. XIII, 896-897.)

Que dice así en la versión clásica de Pedro Sánchez de Viana:

... y así lo era *transformado*
en río, con un agua clara y pura,
y aunque perdió el antiguo ser de hombre,
retuvo y aún retiene el propio nombre.

(Lib. XIII, fol. 150 v.)

Y en la de Antonio Pérez Sigler:

paróse en breve clara, y yo hiriendo
la peña, abrióse, *y fuese un río haziendo.*

(Lib. XIII, fol. 350 v.)

El tema aparece también, aunque muy deformado, en el siguiente pasaje del último soneto de las *Polifemeide* de Marino, que describe el llanto de Galatea:

Pianse la bella ninfa, e'nvan si dolse,
e gli occhi appo l'amato almo sembiante,
che già sciolto era in aqua, in aqua sciolse.

(Son. 24, p. 175.)

Es preciso advertir, sin embargo, que el único precedente que hemos encontrado a la idea contenida en este pasaje gongorino, que describe los *blancos huesos* de Acis convertidos en *corriente plata,* aparece en el siguiente pasaje del *Arauco domado* de Pedro de Oña (Lima, 1596), que tiene un sentido muy distinto, pero en el que Góngora, por una curiosa asociación de ideas, parece haberse inspirado:

De blancos huesos, blanca parecía
la verde superficie de la tierra,
y a las *corrientes claras* de la sierra
la derramada sangre enrojecía.

(I, p. 35 b.)

En cuanto a la metáfora gongorina *corriente plata,* con la que alude a la sangre y los huesos de Acis convertidos en agua, recuérdese que ya en la Octava XXVIII, 1, Góngora había llamado *sonorosa plata* al agua de un arroyo.

5. **pío.**—El cultismo *pío*, "piadoso", no figura en el *Tesoro* de Covarrubias de 1611, ni en las adiciones de Noydens, como tampoco figura en la lista de cultismos de la Soledad primera ni de Censuras anticultistas redactada por Dámaso Alonso en *La lengua poética de Góngora*. Esto no obstante, es de uso frecuente en la poesía castellana ya en tiempos de Juan de Mena, que lo emplea en los siguientes pasajes de *Las Trescientas:*

la buena Ypermestra nos apareçió
con vulto más *pío* que toda la Greçia.

(Copla 63, e-f, p. 38.)

Assí lamentava la *pía* matrona
al fijo querido que muerto tú viste.

(Copla 207 a-b, p. 108.)

Aparece también en la Egloga II de Garcilaso *(Obras,* 1543):

César con celo *pío* y con valiente
ánimo aquella gente despreciaba.

(vs. 1.521-2.)

Y en este otro pasaje de la misma égloga garcilasiana:

Con su Fernando caro y señor *pío*...

(Egl. II, v. 1.720.)

En la segunda parte de *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1578), recordando a Garcilaso y refiriéndose también a Carlos V:

Y movido de *pío* y santo celo
Que del gobierno público tenía...

(XVII, p. 68 b.)

Y en estos otros pasajes de la misma obra:

La obra *pía* y voluntad humana...

(XXVIII, p. 107 a.)

Pía por la intención, pero entendida.

(XXVIII, p. 107 a.)

Lo usa también Francisco de la Torre en la Egloga II de *La Bucólica del Tajo:*

y con acento *pío*
estuvieron cantando.

(Egl. II, vs. 10-11, p. 123.)

Y se encuentra asimismo en *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Para obras *pías,* al contrario siendo.

(I, p. 9 a.)

Y refutado con preceptos *píos.*

(V, p. 26 a.)

6. **aclamar.**—En cuanto al cultismo *aclamar,* que Góngora usó por vez primera en este pasaje del *Polifemo,* y que no figura en la lista de cultismos de la *Soledad primera,* ni en los cultismos gongorinos anteriores a dicho poema y no existentes en éste, redactadas por Dámaso Alonso en *La lengua poética de Góngora,* es rarísimo en la poesía española de los siglos XVI y XVII anterior a 1613. Según Samuel Gili Gaya en su *Tesoro Lexicográfico,* el cultismo *aclamar* aparece registrado por vez primera en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611), en la voz *clamor,* y posteriormente en el *Thesaurus* de Henríquez (Madrid, 1679) y en el *Dictionary* de Stevens (Londres, 1706). Según el *Diccionario Histórico* de la Real Academia Española, dicho cultismo aparece ya en los *Milagros* de Berceo y es usado por Cervantes en la segunda parte del *Quijote* (Madrid, 1615), y en las *Novelas Ejemplares* (Madrid, 1613), concretamente en un pasaje de *La española inglesa.* Dejando aparte el precedente de Berceo, que nada significa, los dos textos cervantinos aducidos son, del mismo año uno, y dos años posterior el otro, al *Polifemo* gongorino, por lo cual no

añaden ningún dato nuevo a la fecha de introducción de este cultismo, aunque prueban, claro está, que por aquellos años había penetrado ya en el lenguaje de la época. El único texto anterior a 1613 que aduce el *Diccionario* académico citado es un pasaje de Lope de Vega en *El Peregrino en su patria* (Sevilla, 1604), en que aparece, no el verbo *aclamar,* sino el nombre verbal *aclamador,* usado como sustantivo y no como adjetivo:

> "No faltan *aclamadores* que autoricen las acciones ruines."
> (fol. 187.)

Fuera de los ejemplos citados, no he logrado encontrar precedente alguno del uso de este cultismo por parte de los poetas españoles anteriores a Góngora que he consultado hasta ahora, aunque es posible que un nuevo rastreo más lento, minucioso y exhaustivo produzca mejores frutos y permita encontrar algunos raros ejemplos que a mí me han pasado inadvertidos.

ADICIONES

ADICIONES AL TOMO I

UMBRÍO, VI, 4 (413-419). El adjetivo *umbrío* aparece ya en *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

> Llegar antes que el sol el aire *umbrío*.
>
> (XI, p. 61 b.)
>
> El sol había dejado el aire *umbrío*.
>
> (XVI, p. 88 a.)

UN MONTE ERA DE MIEMBROS EMINENTE, VII, 1 (I, 439-444). Antes del paisaje citado de Camoens, un giro análogo aparece en *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1578):

> Con un osado joven que delante
> venía la tierra y cielo despreciando,
> *de proporción y miembros de gigante*.
>
> (XIX, p. 74 a.)

DE LAS OBSCURAS AGUAS DEL LETEO, VIII, 1 (I, 474-477). Cristóbal de Virués en *El Monserrate* (Madrid, 1588) habla también de las aguas del Leteo en el siguiente pasaje:

> Y esparciendo venía ya Morfeo
> las descuidadas *aguas de Leteo*
>
> (II, p. 508 b.)

ARMAR, IX, 3 (I, 499-500). Garcilaso usa ya en sus *Obras* (Barcelona, 1543) el verbo *armar* en la misma acepción clásica de "dotar", "pertre-

char" que le da Góngora en este pasaje del *Polifemo.* Véanse los versos garcilasianos:

también será notada
el aspereza de que estás *armada.*

(Can. V, 24-25.)

SU PIEL MANCHADA DE COLORES CIENTO, IX, 6 (I, 504-506). También Francisco de Aldana en dos pasajes de la edición de *Todas las Obras* (Madrid, 1593) alude a la *piel manchada* como propia del tigre:

Tras el roxo león, tras *la manchada*
Tigre cruel dió fin a su desseo.

(t. I, p. 154.)

Tras *la manchada Tigre* amiga esquiva

(t. II, p. 152.)

LA PERA DE QUIEN FUÉ CUNA DORADA — LA RUBIA PAJA, X, 5 (I, 540-542). La idea que ha inspirado esta rebuscada metáfora gongorina, según la cual la rubia paja sirvió de cuna dorada a la pera verde, recién cogida, a la que hace de pálida tutora porque la esconde celosamente en su seno y la guarda hasta que madure, como la cuna recibe al niño recién nacido y el tutor le guarda bajo su custodia hasta que es mayor de edad, procede, según creo, del siguiente pasaje de la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* de Valdivielso (Toledo, 1607). En efecto, el conceptuoso poeta toledano compara en sus versos al Niño Jesús recién nacido en el pesebre, a la dulce fruta nueva que se conserva entre paja, metáfora cuyos términos ha invertido Góngora al comparar la fruta conservada entre paja a un niño en la cuna. Véanse los versos de Valdivielso a que aludo y que constituyen el único precedente que he logrado encontrar del pasaje gongorino que estamos estudiando:

De que *entre paja* en un pesebre al yelo
se conserva la dulce fruta nueva.

(XVII, p. 206 a.)

CERA Y CÁÑAMO UNIÓ — CIENT CAÑAS, XII, 1 (I, 578-585). A los precedentes mencionados sobre este tema, añádese el siguiente pasaje de una Canción de la *Floresta de Varia Poesía* de Diego Ramírez Pagán (Valencia, 1562):

Con cera haré juntas
otra vez estas cañas
herencia de Dametas el famoso

(t. II, p. 57.)

EL CIEGO DIOS SE ENOJA, XIV, 6 (I, 650-652). En esta parte, y concretamente en esta frase, creo advertir una reminiscencia casi literal de la *Fábula del Genil* de Pedro de Espinosa en los siguientes versos:

> Dijo, y la ninfa, de matices rojos
> cubrió el marfil, y vuelta la cabeza,
> con desdén da a entender que *el dios la enoja,*
> y arroja el bastidor y el oro arroja.
>
> (p. 27.)

Aunque es evidente que la ninfa Cínaris no alude a Cupido, sino al dios Genil, la estrecha semejanza entre la frase gongorina *el ciego dios se enoja* y el verso de Espinosa *el dios la enoja,* cuya inversión sintáctica no altera su idéntica estructura formal y estilística, permite suponer muy fundadamente que Góngora recordaba consciente o inconscientemente el verso del fino poeta antequerano, cuya *Fábula del Genil,* publicada seis años en las *Flores de poetas ilustres* (Valladolid, 1605), tuvo en cuenta reiteradas veces.

INVIDIA DE LAS NINFAS, XV, 1 (I, 660). La misma idea aparece en la Epístola en tercetos *Respuesta de Diego Ramírez Pagán a Jorge de Montemayor publicada en la Floresta de Varia Poesía* (Valencia, 1562):

> ... havrán *imbidia* a tu pastora,
> las más hermosas *nymphas* deste río
>
> (t. II, p. 132.)

Y en la *Egloga de las Hamadríades* de Barahona de Soto, publicada en las *Flores de poetas ilustres* (Valladolid, 1605), quien posiblemente recordaba los versos herrerianos ya citados:

> Loable *envidia* en las vecinas *ninfas*
> forzó a seguir de aquestos las pisadas.
>
> (pág. 198,)

NADADOR, XIII, 1 (I, 708-709). Está ya registrado en el *Vocabulario* de Nebrija (1495), y le encuentro en *Todas las Obras* de Francisco de Aldana († 1578):

> Qual *nadador* que arroja el pecho al agua.
>
> (t. I, p. 132.)

Como adjetivo aparece en *La Cristíada* de Fray Diego de Hojeda (Sevilla, 1611):

> El pez que no las tiene, no presuma
> alzarse con escamas *nadadoras*
>
> (II, p. 415 a.)

SER BIEN QUISIERA, XVII, 2 (I, 709-710). La fórmula estilística que Góngora utiliza en este pasaje, y que con una ligera variante emplea nuevamente en la Octava XLIV, *y ser más quisiera,* es corriente en la poesía española del siglo XVI. La encontramos ya en *La Austríada* de Juan Rufo (1584):

El Turco respondió: "*Yo bien quisiera*".

(XI, p. 58 b.)

Y en el *Arauco domado* de Pedro de Oña (Lima, 1596):

Mas no le da lugar, *que bien quisiera*
la priesa de la vara y acicate.

(VII, p. 388 b.)

¡OH, CUÁNTO YERRA — DELFÍN QUE SIGUE EN AGUA CORZA EN TIERRA!, XVII, 5 (718-723). El esquema estilístico usado por Góngora en este pasaje no tiene como único antecedente el pasaje de Camoens, con el que presenta tan curiosas coincidencias. En realidad procede de un esquema de Garcilaso en la Canción V, *Si de mi baja lira,* profusamente imitado en la poesía española renacentista. Véase el esquema garcilasiano:

que ingratamente *yerra*
quien todo el otro error de sí *destierra*

(vs. 64-65.)

Imitado por Francisco de Aldana en las *Octavas dirigidas al Rey Don Felipe Nuestro Señor* de *Todas las Obras* (Madrid, 1593):

Claro nos dice el tiempo, *que más yerra*
el que más obra lento, y con desmayo.

(t. I, p. 30.)

Góngora parece hacer tenido presente alguno de los múltiples pasajes de *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584), que utiliza esta fórmula casi siempre en forma exclamativa y en términos muy próximos a la construcción gongorina que estamos estudiando. Véanse algunos ejemplos del jurado cordobés:

¡Oh engaño que a su costa *tanto yerra,*
volver la espalda contra sus entrañas!

(I, p. 5 a.)

¡Oh eterna celestial Sabiduría,
que ves las ignorancias de *la tierra,*
y al hombre andar buscando cada día
la excusa, y no la enmienda, *cuando yerra!*

(I, p. 8 a.)

Ríndese el apetito en torpe guerra,
y quiere en el pecar salvoconducto;
tanto, que errando siempre, *tanto yerra,*
que hace ley su gusto disoluto;
como el profeta falso que *en la tierra...*

(III, p. 15 b.)

¡Oh amigos! *¡Cuanto yerra* el seso humano
si la razón no vence las pasiones!

(IV, p. 24 a.)

Y que Jove con rayos fulminantes
su soberbia prostró, *que tanto yerra.*

(XIX, p. 100 b.)

Acudió a poner paz, y puso guerra:
tanto el humano seso *a veces yerra.*

(XXI, p. 112 b.)

Cuando lo destruyó *en su propia tierra,*
para mostrar que no hay poder humano
que vencido no entienda, en fin, *que yerra.*

(XXII, p. 124 b.)

El único pasaje de *La Austríada* de Juan Rufo, en el que se da la coincidencia de la fórmula estilística *cuanto yerra* en sus diversas variantes: *que yerra, que tanto yerra, tanto yerra,* etc., con un *imposible* basado en la contraposición de dos elementos diferentes, es el siguiente, que posiblemente Góngora recordaba:

En el mar se lanzaban; *¡ved que yerro*
querer morir en agua, a fuego y hierro!

(XXIV, p. 133 a.)

Nótese, en efecto, la coincidencia de la expresión *morir en agua,* que Rufo emplea en este pasaje, con el giro gongorino *sigue en agua,* coinci-

dencia que no sólo restringe la importancia de la posible fuente camoniana señalada por mí (I, pág. 729), sino que invalida la afirmación allí formulada, con excesiva ligereza, acerca del carácter insólito de la expresión *en agua* en lengua castellana.

En cuanto a la persistencia del esquema garcilasiano, es fácil percibirla además en el *Arauco domado* de Pedro de Oña (Lima, 1596):

La cual porque le ponen cierta nota,
de que en la falsa fe *que sigue yerra.*

(XVIII, p. 445 a.)

Agora no dará con este *en tierra;*
por donde sin errar, *que nunca yerra.*

(XVIII, p. 448 b.)

Mas presto la de Cipro, ve *que yerra,*
hallándola en su ser de humano velo,
porque Gualeva viéndola en el cielo,
se pone de rodillas *en la tierra.*

(XII, p. 413 a.)

Y en la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* de Valdivielso (Toledo, 1607).

¡Oh caminos de Dios! ¡Cuán diferentes
son de los que las gentes inventaron,
pues yerran los caminos de las gentes,
y los vuestros, Señor, nunca se erraron!

(XII, p. 187 b.)

EN CARRO QUE ESTIVAL TRILLO PARECE — A SUS CAMPAÑAS CERES NO PERDONA, XVIII, 4 (I, 742-748). La descripción del carro de Ceres que hace Góngora en este pasaje ofrece curiosas semejanzas con la del carro de Belona que aparece en los siguientes versos del *Arauco domado* de Pedro de Oña (1596):

La furibunda y bélica Belona,
en carro ardiente, rápido y ligero...
con la sangrienta lanza *no perdona...*

(XI, p. 406 a.)

Y con este otro pasaje del mismo poema, cuyo cruce o contaminación con el primero puede haberle sugerido a Góngora la alusión a Ceres y a las espigas:

Metiendo por la espesa mies crecida
su cortadora hoz, *que no perdona,*
y apriesa los manojos amontona.
Agrega tantos pues la cruda Parca
de las espigas bárbaras que siega...

(X, p. 404 a.)

Es preciso advertir, sin embargo, que la expresión *no perdona* es muy corriente en la poesía española del siglo XVI a partir de Garcilaso en sus *Obras* (1543):

Dafne, con el cabello suelto al viento,
sin perdonar al blanco pie, corría.

(Egl. III, vs. 152-3.)

Especialmente en el siguiente pasaje del Soneto XXII:

hecha por mi dolor, con esa mano,
que aun a su mismo pecho *no perdona.*

Es muy frecuente en *La Austríada* de Juan Rufo (1584):

Hasta que a los despojos *no perdona.*

(I, p. 8 a.)

El ínclito Fajardo *no perdona*
su cuerpo, ni al reposo se entregaba.

(XI, p. 60 b.)

Trabajo ni peligro *no perdona.*

(XVI, p. 84 b.)

Y como el fuego ardiente *no perdona.*

(XVII, p. 93 a.)

Las fuerzas con que a nadie *no perdona.*

(XXII, p. 118 a.)

El propio Góngora vuelve a usar esta expresión en la Octava LII, 1 (II, 573-576) del *Polifemo*: "Sentado a la alta palma *no perdona* — su dulce fruto mi robusta mano".

PUES SI EN LA UNA GRANOS DE ORO LLUEVE, XIX, 2 (I, 758-759). La metáfora *granos de oro,* que Góngora utiliza en este pasaje para designar el trigo, se encuentra ya en los siguientes versos de Valdivielso en la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* (Toledo, 1607), en los que alude a las espigas de Ceres, diosa del trigo y de las mieses:

> Sale la caña verde, donde guarda
> del horrible Plutón la rubia suegra
> *los granos de oro,* que avariento aguarda
> el labrador que en su verdor se alegra.
>
> (VII, p. 164 a.)

El mismo Valdivielso utiliza una metáfora muy próxima en otro pasaje del mismo poema en el que alude también al trigo:

> Canta como en el tiempo del estío,
> cuando *el dorado grano* alegra al dueño.
>
> (V, p. 157 b.)

Dejando aparte la evidente reminiscencia, absolutamente literal, del primer pasaje que hemos mencionado, es muy posible que la fuente de inspiración de este verso gongorino y del siguiente se encuentre en este otro pasaje del poema de Valdivielso:

> La cual cubierta de la blanca nieve...
> *granos de* aljófar orientales *llueve.*
>
> (XIII, p 190 a.)

O en los siguientes versos de *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

> Ya el soberbio aguilón, envuelto en ira,
> de llanos montes, y de montes llanos,
> hace sembrando, a copos blanca nieve,
> ya el austro escuro mares de agua *llueve.*
>
> (V, p. 27 b.)

Es evidente que la estructura estilística del pasaje de Valdivielso en lo que respecta al segundo verso: *granos de aljófar... llueve* está mucho más cerca del verso gongorino *granos de oro llueve,* no sólo en cuanto al sentido, sino en cuanto a los elementos que lo integran: *llover granos de aljófar* por "derramar lágrimas" en el poeta toledano, y *llover granos de oro* por "derramar trigo" en el cordobés. He aducido, además, al texto de Juan Rufo porque creo casi seguro que Góngora lo tuvo presente en el verso siguiente, como vamos a ver en seguida, y ello no permite excluir su posible influjo, que, sin duda, se ejerció conjuntamente con el de Valdivielso.

COPOS NIEVA EN LA OTRA MIL DE LANA, XIX, 3 (I, 760-761). La metáfora gongorina *nevar copos de lana* que aparece en este pasaje es muy posible que esté inspirada en la metáfora de Juan Rufo *sembrar copos de nieve,* que aparece en el siguiente pasaje de *La Austríada* antes citado, y que no advertí al recopilar los materiales del presente trabajo:

Ya el soberbio aguilón, envuelto en ira,
de llanos montes, y de montes llanos,
hace *sembrando a copos blanca nieve,*
ya el austro escuro mares de agua llueve.

(V, p. 27 b.)

Creo que la clave de esta curiosa recreación gongorina, basada en una radical inversión de los elementos que integran las dos expresiones metafóricas *sembrar copos de nieve* y *nevar copos de lana,* está en la palabra *copos,* que Góngora ha conservado y hecho suya para designar los vellones de lana, blanca como la nieve, que Pales derrama sobre las cumbres de los montes de Sicilia. Una vez admitida esta identificación y creada la metáfora *copos = vellones,* resulta perfectamente tópico que *derramar vellones de lana iguales a copos de nieve* le haya sugerido al poeta la audaz expresión metafórica *nevar copos de lana.* Téngase en cuenta, además, en apoyo de esta posible fuente gongorina, cuya sugerencia puede parecer aventurada, pero en modo alguno infundada o gratuita, que Góngora ha extraído al propio tiempo del pasaje de Juan Rufo la sugerencia de los dos versos iniciales de la Octava y concretamente la alusión a la *viciosa cumbre* de los montes de Sicilia y a su *vega llana,* inspirada en los versos: *de llanos montes y de montes llanos — hace sembrando a copos blanca nieve.* Góngora ha trocado la alusión a los *montes* por la *viciosa cumbre,* expresión elíptica en la que están implícitos los montes de Sicilia, y los *llanos* en la *vega llana,* expresión ésta mucho más próxima, en la que se conserva, ligeramente deformada, la misma palabra utilizada por el modelo.

Creo que los argumentos en favor de esta posible fuente invalidan el muy dudoso influjo que pudiera atribuirse a los dos siguientes pasajes de la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* de Valdivielso (Toledo, 1607):

Siembra de solimán espesos copos
que hechos racimos llenan de blancura
las encinas, los robles y los chopos.

(XIII, p. 189 b.)

Cuando llenan las nubes inhumanas
la vieja tierra *de nevadas canas.*

(XIII, p. 190 a.)

SIEGAN ORO, XIX, 4 (I, 761-764). La metáfora *segar oro* que Góngora utiliza en este pasaje parece inspirada en los siguientes versos de Valdi-

vielso en la *Vida y muerte del Patriarca San Josef,* donde habla de las *mieses de oro:*

> Domó la tierra con el corvo arado,
> hasta que la hizo dar las *mieses de oro.*
>
> (II, p. 148 a.)

ESQUILAN NIEVE, XIX, 4 (I, 761-764). Valdivielso, en el siguiente pasaje del mismo poema, alude al esquileo de las ovejas:

> Con furia ingrata y sin piedad *desquila*
> la rica oveja mano codiciosa.
>
> (VII, p. 164 a).

ADICIONES AL TOMO II

TANTOS JAZMINES CUANTA YERBA ESCONDE — LA NIEVE DE SUS MIEMBROS DA A UNA FUENTE, XXIII, 3 (II, 33-35). La identificación metafórica de los blancos miembros de Galatea con los jazmines, que utiliza Góngora en este pasaje, es corriente en la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* del Valdivielso (Toledo, 1607), donde aparece con tan insistente reiteración que posiblemente el recuerdo de sus versos influyó consciente o inconscientemente en el gran poeta cordobés. Véanse algunos de los pasajes a que aludo:

Sus jazmines claveles se volvieron,
sus azucenas coloradas rosas.

(XVI, p. 203 b.)

¿Qué jazmines, qué rubios tornasoles
están vestidos de sangrienta grana?

(XIX, p. 215 b.)

A los que podrían añadirse los innumerables pasajes del poema en que Valdivielso habla de *el rostro de jazmín* (XIX, p. 219 a); *los pies de jazmín* (XIX, p. 219 b); *el pecho de jazmines* (XIX, p. 215 a) y otras expresiones semejantes.

En cuanto a la metáfora impura *la nieve de sus miembros* que Góngora utiliza en este pasaje para designar el cuerpo blanquísimo de Galatea tiene infinitos precedentes en la poesía española de los siglos XVI y XVII, el primero y más ilustre de los cuales es el siguiente pasaje de la Elegía I de Garcilaso en sus *Obras* (Barcelona, 1543):

porque el calor templado que encendía
la blanca *nieve de tu rostro puro.*

(Eleg. I, 124-5.)

Véase el siguiente pasaje de *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584), imitado de Garcilaso:

> El precioso cristal que derramaba
> por la hermosa *nieve de su cara.*
>
> (XVIII, p. 96 a.)

Y este otro de la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* de Valdivielso (Toledo, 1607), que se refiere a las náyades:

> Desnudas van como en la edad primera
> *la nieve de sus manos* en las rosas.
>
> (IX, p. 172 b.)

AL SUEÑO DA SUS OJOS LA ARMONÍA — POR NO ABRASAR CON TRES SOLES EL DÍA, XXIII, 5-6 (42-46). Es muy posible que la idea central de este pasaje gongorino, en el que *la armonía* del canto de los ruiseñores *da al sueño* los ojos de Galatea esté inspirada en los siguientes versos de *El Monserrate* de Cristóbal de Virués (Madrid, 1583), que describen el sueño de Garín:

> y divertido en el oído acento
> y en lo demás de aquella casa, *al sueño*
> *hizo en la blanda cama de sí dueño.*
>
> (XII, p. 544 a.)

Preciso es advertir, sin embargo, que en los poetas españoles del segundo Renacimiento es corriente el uso de perífrasis metafóricas para designar el acto de conciliar el sueño, o de echarse a dormir. Véase, por ejemplo, el siguiente pasaje de *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

> Sobre algún duro césped recostado,
> *dejaba al sueño usar el blando oficio.*
>
> (XI, p. 57 a.)

Creo, sin embargo, que el posible influjo del texto de Virués antes citado como fuente gongorina de los versos que estamos estudiando tiene muchos visos de verosimilitud, y cuenta, además de la identidad de sentido, con el apoyo de una reminiscencia formal en la siguiente Octava, en uno de cuyos versos Góngora alude *al sueño blando* recordando posiblemente la *blanda cama* en la que Garín se entregaba *al sueño.* Nos movemos siempre en el terreno de la pura hipótesis y de la conjetura, pero creo que en el peor de los casos, poner de relieve estas coincidencias y señalar estos posibles influjos, no será del todo inútil para comprender el mecanismo creador de la poesía gongorina y el repertorio estilístico de que se nutre.

SU BOCA DIÓ Y SUS OJOS, CUANTO PUDO — AL SONORO CRISTAL, AL CRISTAL MUDO, XXIV, 12 (II, 77-83). La metáfora *sonoro cristal* por agua sonora o rumorosa de un arroyo es corriente en la poesía española renacentista, si

no en forma idéntica a la empleada por Góngora en este pasaje, en versiones muy semejantes, como hemos visto ya en la nota correspondiente a este pasaje. Igualmente vulgar es en la poesía europea de los siglos XVI y XVII llamar *cristal* a la blanca tez o a los miembros blanquísimos de una ninfa. Lo que es en Góngora completamente original es la bellísima metáfora *cristal mudo* con que describe el cuerpo inmóvil de Galatea dormida junto al sonoro cristal del arroyo. Y aunque es evidente, como ya hemos dicho, que la fuente inicial de este pasaje se encuentra en el citado soneto de Marino, es posible que la contraposición del *sonoro cristal* del agua al *cristal mudo* de Galatea le haya sido inspirado por los siguientes versos de la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* de Valdivielso (Toledo, 1607), que imitó con toda certeza en un pasaje de la Octava XXXIV, que veremos más adelante, y en los que el poeta toledano contrapone *el agua fugitiva* de un río al agua parada y hecha *cristal puro.* Aunque en uno y otro caso Valdivielso se refiere al agua del río, la construcción estilística del segundo verso parece que se refiera a una mujer y pudo muy bien sugerir a Góngora la idea de Galatea dormida:

Del río el agua un tiempo fugitiva...
della parada y hecha *cristal puro.*

(IX, p. 172 b.)

EN BREVE CORCHO, PERO BIEN LABRADO — UN RUBIO HIJO DE UNA ENCINA HUECA, XXVI, 3-4 (II, 103-105). Además de los ejemplos clásicos citados, véase la siguiente alusión de Valdivielso en la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* (Toledo, 1607) a la miel que ofrecen las encinas:

Tal vez le ofrece con natural gusto
la encina miel, azúcares las cañas.

(XIX, 214 a.)

A LA DE VIENTO CUANDO NO SEA CAMA — DE FRESCAS SOMBRAS, DE MENUDA GRAMA, XXVII, 5 (II, 125-128). A los ejemplos citados en la nota correspondiente a este pasaje, pueden añadirse los siguientes fragmentos de la *Floresta de Varia Poesía* de Diego Ramírez Pagán (Valencia, 1562):

baxo un álamo verde recostado
sobre la verde grama al fresco viento.

(t. II, p. 14.)

Del *Arauco domado* de Pedro de Oña (Lima, 1596), el más próximo al pasaje gongorino que estamos estudiando:

Tomando por mollido lecho y *cama*
el delicado heno *y verde grama.*

(X, p. 401 a.)

Y de una Egloga de Juan de Morales en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa (Valladolid, 1605):

> No céfiro sonando entre la rama,
> no al fatigado el sueño es tan sabroso,
> *tendido sobre tierna y verde grama.*
>
> (p. 12 b.)

CUANDO A LOS VERDES MÁRGENES INGRATA — SEGUR SE HIZO DE SUS AZUCENAS, XXVIII, 3 (II, 134-136). La idea contenida en este pasaje gongorino, la ingratitud o crueldad de Galatea respecto a los verdes márgenes de la fuente, procede posiblemente del siguiente episodio del *Arauco domado* de Pedro de Oña (Lima, 1593), en el que describe a la bellísima Gualeva, la cual, sin tener piedad de la grama agostada y reseca que el solo contacto de sus pies podría reverdecer, corre sobre ella tan velozmente que apenas si llega a tocarla. Aunque el tema sea distinto, la idea central es la misma, y Gualeva es tan ingrata con la seca grama de los prados como Galatea con los verdes márgenes de la fuente:

> Prosigue sin *parar su curso presto,*
> *de que se queja bien la seca grama,*
> pues puede, si parase un tanto en ella,
> su blanco y tierno pie reverdecella.
>
> (VII, p. 388 b.)

De igual modo que Gualeva podría reverdecer la seca grama con el solo contacto de sus blancos pies, "si parase un tanto en ella", si Galatea se quedase en los verdes márgenes de la fuente, que abandona ingrata para emprender la fuga, éstos conservarían su verdor y lozanía que pierden al levantarse la ninfa, hecha seguir de sus azucenas. La semejanza a primera vista parece muy remota y la aproximación entre ambos pasajes resulta acaso un poco forzada, pero la significativa coincidencia entre la expresión *su curso presto* del mencionado pasaje de Pedro de Oña y la expresión *al presto vuelo,* que aparece en los siguientes versos de la misma octava gongorina, para designar respectivamente la veloz carrera de Gualeva y la rápida fuga de Galatea, viene a confirmar decisivamente la relación que hemos apuntado entre ambos pasajes. Por lo demás, ocioso es decir que la extremada dificultad y complicación de los versos gongorinos que hemos estudiado muestra bien a las claras la escasa importancia que esta sugerencia inicial, extraída del poema de Pedro de Oña respecto a la ingratitud de Galatea, tiene en el intrincado juego conceptual y metafórico creado en esta escena por el gran poeta cordobés.

En lo que respecta al doble sentido o ambivalencia de la metáfora *azucenas* de que se vale Góngora para designar la imagen de Galatea reflejada en el agua y su cuerpo blanquísimo como las azucenas, es preciso advertir que esta última equivalencia: *azucenas* = blanca tez es corriente en la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* de Valdivierso (Toledo, 1607),

que la emplea con extraordinaria insistencia en numerosos pasajes, como puede verse en los ejemplos siguientes:

Sus jazmines claveles se volvieron,
sus azucenas coloradas rosas.

(XVI, p. 203 b.)

Volviendo rosa *la azucena* blanca,
su jazmín lirio y su escarlata nieve.

(XIX, p. 216 a.)

Quedó marchita *la azucena* y rosa
del rostro hermoso bienaventurado,
como suele quedar la flor hermosa,
cortada sin sazón del tosco arado.

(XXI, p. 226 b.)

HUYERA, MAS TAN FRÍO SE DESATA — UN TEMOR PEREZOSO POR SUS VENAS — QUE A LA PRECISA FUGA, AL PRESTO VUELO, XXVIII, 4-5 (II, 137-146). Además de los precedentes clásicos ya citados en el texto, que Góngora evidentemente conocía, y de los modelos españoles a partir de Garcilaso, que hemos mencionado ya, creo que es preciso tener muy en cuenta como posible fuente de este pasaje los siguientes versos de la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* de Valdivielso (Toledo, 1607), en los que se describe una escena idéntica:

Y temerosa, atónita y turbada
a irse ni a quedarse no se atreve,
y deseando volar el pie no mueve.

(VII, p. 166 a.)

Las coincidencias de sentido que me impulsan a relacionar estos dos pasajes estriban en que ambos reflejan un mismo estado de indecisión ocasionado por el miedo; expresan un deseo idéntico de fuga paralizado por el temor; aluden a esta fuga veloz como un vuelo y, por último, declaran que no pueden emprenderla porque el miedo les impide mover los pies, detalle que no aparece en ninguno de los precedentes mencionados. Que en la expresión *presto vuelo,* casi seguramente inspirada en el *deseando volar* de Valdivielso, exista una reminiscencia formal del pasaje de Pedro de Oña antes mencionado, que alude a *su curso presto,* no invalida en modo alguno el valor de la fuente que estamos señalando. Téngase en cuenta que Góngora pudo recordar, además, el siguiente verso de *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584), en el que aparece una expresión idéntica a la suya que parece haber copiado literalmente:

La armada navegaba en *presto vuelo.*

(VIII, p. 44 a.)

GRILLOS DE NIEVE FUÉ, PLUMAS DE HIELO, XXVIII, 5 (II, 141-146). Dejando aparte el sentido de este pasaje, explicado ya en la nota correspondiente, es preciso advertir que Góngora ha elaborado la audaz contraposición de metáforas del presente verso sobre el modelo de una serie de construcciones idénticas muy usadas por Valdivielso en la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* (Toledo, 1607), como puede verse en los ejemplos siguientes:

Plomo en las penas y en los gustos *viento.*
(IV, p. 151 b.)

Cera al amor y en el amor *diamante.*
(XI, p. 183 a.)

Y aunque *cera* al amor vuelto de *acero.*
(XX, p. 222 b.)

Me parece evidente que el verso gongorino *grillos de nieve fué, plumas de hielo* corresponde exactamente en su intención y sentido al verso de Valdivielso *plomo en las penas y en los gustos viento,* aunque el gran poeta cordobés haya introducido en el suyo una mayor complejidad al contraponer a la antítesis *nieve—hielo* = "blandura"—"dureza", un elemento nuevo, la antítesis *grillos—plumas* = "sujeción"—"ligereza", de donde procede la extraordinaria plasticidad poética y sugestión expresiva del verso que estamos comentando. Nótese cómo esta contraposición se da en el primer verso de Valdivielso antes citado: *plomo—viento* = "pesadumbre"—"ligereza", y que la antítesis "blandura"—"dureza" aparece en los otros dos versos del poeta toledano, que contraponen, respectivamente, la *cera* al *diamante* y la *cera* al *acero.*

MIEL EN CORCHO, XXIX, I (II, 148). Añádanse al texto ovidiano citado en la nota correspondiente estos dos pasajes de la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* de Valdivielso (Toledo, 1607):

Vierte cristal la fuente clara y pura,
el roble miel y leche la montaña.
(IX, p. 172 b.)

Vuelve *al roble la miel,* leche á la encina.
(VII, p. 164 a.)

AUNQUE ESTATUA HELADA, XXIX, 3 (II, 149-150). Antes de los ejemplos citados en el texto, hay que recordar el siguiente pasaje de Garcilaso en la Egloga II de sus *Obras* (Barcelona, 1543):

Quedó desta figura *como helado*
Severo y espantado viendo al viejo.
(Egl. II, vs. 1,315-6.)

MÁS DISCURSIVA Y MENOS ALTERADA, XXIX, 3 (149-150). El modelo ejemplar de estas escenas de turbación o sobresalto en la poesía española del Renacimiento es el famoso pasaje de la Egloga II de Garcilaso en sus *Obras* (Barcelona, 1543), en el cual el pastor Albanio declara su amor a la ninfa Camila:

a la pura fontana fué corriendo,
y en viendo el agua, *toda fué alterada,*
en ella su figura sola viendo.

(Egl. II, vs. 476-8.)

La misma expresión utiliza el gran poeta toledano en otro pasaje de la misma Egloga:

Luego venía corriendo Marte airado,
mostrándose *alterado* en su persona.

(Egl. II, vs. 1.379-80.)

En cuanto a la construcción estilística del verso que estamos estudiando, parece elaborada sobre el modelo del siguiente verso de *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1569):

Ella, *menos segura y más llorosa.*

CUYA RIENDA — EL SUEÑO AFLIJA QUE AFLOJÓ EL DESEO, XXX, 5 (II, 157-161).—A los textos de Garcilaso ya citados hay que añadir el siguiente pasaje de la Canción V *A la Flor de Gnido,* que Góngora seguramente recordaba:

(XIII, p. 54 b.)

Por ti, como solía,
del áspero caballo no corrige
la furia y gallardía,
ni con freno le rige,
ni con vivas espuelas ya *le aflige.*

(vs. 36-40.)

Y este otro de la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1569), claramente inspirado en el gran poeta toledano:

Y en la cerrada noche no cesaron
de *afligir* con espuelas los caballos.

(XII, p. 50 a.)

ENTRE LAS RAMAS DEL QUE MÁS SE LAVA — EN EL ARROYO MIRTO LEVANTADO, XXXI, 1 (II, 170-171). Acerca de al expresión metafórica *lavarse en el arroyo,* que Góngora utiliza en este pasaje para describir un mirto que baña sus ramas en el agua, puedo aducir algunos precedentes, no muy pró-

ximos, sin embargo, al giro estilístico gongorino. Véase, por ejemplo, el siguiente pasaje de *La Austríada* (Madrid, 1584):

> Desde allá donde el mar la tierra *lava.*
>
> (XI, p. 61 a.)

Y este otro de una Egloga de Juan de Morales en las *Flores de poetas ilustres* (Valladolid, 1605):

> En la esmaltada margen que Arno *lava.*
>
> (p. 12 a.)

FIERA BRAVA, XXXI, 4 (II, 180-182). Acerca de la expresión *fiera brava* que Góngora utiliza en este pasaje, era corriente y vulgar en la época. Véase en la *Canción a la batalla de Lepanto* de Fernando de Herrera, publicada por primera vez en la *Relación de la guerra de Cipre* (Sevilla, 1572):

> y en sus cuerpos *las fieras bravas ceva.*
>
> (v. 67.)

Y en *El Monserrate* de Cristóbal de Virués (Madrid, 1588):

> ¡Oh *fiera brava* de veneno llena!
>
> (II, p. 508 a.)

ALCAIDE, XXXI, 5 (II, 183-185). A los precedentes citados en el texto, añádase el siguiente pasaje de la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* de Valdivielso (Toledo, 1607):

> ...Josef, despierta centinela,
> Que hachos de amor en su custodia enciende,
> que es *alcaide,* cuya alma enamorada
> descansa en la ciudad santificada.
>
> (XXIII, p. 234 b.)

LLAMÁRALE, AUNQUE MUDA; MAS NO SABE — EL NOMBRE ARTICULAR QUE MÁS QUERRÍA, XXXII, 1 (188-189). En cuanto al sentido de este pasaje gongorino parece inspirado en los siguientes versos de la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* de Valdivielso (Toledo, 1607), que han dejado una reminiscencia literal en la siguiente octava del *Polifemo.* Véanse los versos a que aludo:

> Ya forma las palabras *que no entiende,*
> ya menos mal formadas las pronuncia.
>
> (I, 141 a.)

Sin excluir en modo alguno el conocimiento por parte de Góngora de las posibles fuentes señaladas en el texto, creo casi seguro el influjo de este pasaje de Valdivielso, que ha dejado un rastro patente en la siguiente Octava del poema y en el verso que dice: *retórico silencio que no entiende,* en el cual el *que no entiende* es, como puede verse, una reminiscencia literal del primer verso que acabamos de transcribir.

RETÓRICO SILENCIO, XXXIII, 2 (II, 217-220). A los dos pasajes ovidianos aducidos en el texto, añádase el siguiente del *Ars Amandi* de Ovidio, de idéntica intención y sentido:

Saepe tacens vocem verbaque vultus habet.

(Lib. I, 572.)

QUE NO ENTIENDE, XXXIII, 2 (217-220). Como hemos dicho antes, este pasaje encierra una reminiscencia literal de los siguientes versos de Valdivielso en la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* (Toledo, 1607), que Góngora tuvo en cuenta en la Octava precedente:

Ya forma las palabras *que no entiende,*
ya menos mal formadas las pronuncia.

(I, 141 a.)

Nótese que en uno y otro caso se alude a un mismo hecho, aunque la intención y sentido de ambos pasajes sean completamente distintos. De igual modo que Jesús niño forma palabras *que no entiende,* Galatea no comprende el *retórico silencio* de Acis, cuya elocuencia muda le habla un lenguaje *que no entiende.*

NO SÓLO PARA, MAS EL DULCE ESTRUENDO — DEL LENTO ARROYO ENMUDECER QUERRÍA, XXXIV, 2 (II, 232-234). Creo que la fuente inspiradora de este pasaje gongorino se encuentra en los siguientes versos de la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* de Valdivielso (Toledo, 1607), cuyos tres elementos fundamentales *río = arroyo; quisiera = querría* y *parada = para,* a pesar de tener un sujeto distinto, coinciden casi exactamente con los que aparecen en los versos que estamos estudiando:

Del río el agua un tiempo fugitiva
atrás volver *quisiera* su corriente,
a no estorbarlo un levantado muro
della *parada* y hecha cristal puro.

(IX, p. 172 b.)

En rigor, la diferencia esencial estriba en el distinto sujeto de *parar* y de *querer,* que en Valdivielso es la misma agua, mientras que en Góngora es la ninfa Galatea. Es fácil comprender, sin embargo, que la construcción estilística del último verso *della parada y hecha cristal puro* puede sugerir muy fácilmente la atribución de un sujeto femenino a la oración y concretamente evocar la idea de una mujer parada e inmóvil.

DEL CASI TRAMONTADO SOL ASPIRA — A LOS CONFUSOS RAYOS SU CABELLO, XXXV, 2 (II, 242-244). A los ejemplos citados en el texto añádase el siguiente pasaje de Valdivielso en la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* (Toledo, 1607):

> Josef entre *las hebras del cabello*
> *que son rayos del sol* y de amor lazos.
>
> (XIX, p. 217 b.)

FLORES SU BOZO ES, CUYAS COLORES — COMO DUERME LA LUZ, NIEGAN LAS FLORES, XXXV, 4 (II, 248-252). Creo que la rebuscada metáfora gongorina de este pasaje, según la cual las flores del bozo de Acis niegan sus colores, es decir, no dejan percibir sus colores, porque duerme la luz de sus ojos, está inspirada, en su sentido literal, en el siguiente pasaje del *Arauco domado* de Pedro de Oña (Lima, 1596):

> *Las flores,* por tener echado el velo
> encima de sus rostros virginales,
> *negaban* a la vista la belleza
> que para ver les dió naturaleza.
>
> (XIII, p. 418 b.)

Nótese la significativa coincidencia entre la idea central de este pasaje de Pedro de Oña: *las flores negaban a la vista su belleza,* y la del pasaje gongorino que estamos comentando: *las flores niegan* [*a la vista*] *sus colores.*

La misma idea aparece en el siguiente pasaje de la segunda parte de *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1578):

> Y la aurora al oriente despuntando
> deslustraba *la luz* de todas ellas,
> *las flores* con su fresco humor rociando,
> restituyendo en *su color* aquellas
> que la tiniebla lóbrega importuna
> las había reducido a solo una.
>
> (XXV, p. 95 b.)

Nótese, en efecto, cómo la tiniebla, es decir, la falta de luz, había reducido a uno solo los colores de las flores que la vista no podía percibir.

EL PEINADO JARDÍN CULTO, XXXVI, 4 (II, 263-266). El único precedente de esta rebuscada metáfora gongorina, con la que el gran poeta cordobés describe un rostro acicalado y pulido o unas mejillas cuidadosamente afeitadas, se encuentra en el siguiente pasaje de la *Vida y muerte del Patriarca San Josef,* de Valdivielso (Toledo, 1607), que llama jardines del amor a las mejillas de San José:

> Son *las mejillas* del amor *jardines.*
>
> (V, p. 156 a.)

LO MÁS DULCE EL AMOR DE SU VENENO: — BÉBELO GALATEA, Y DA OTRO PASO, — POR APURARLE LA PONZOÑA AL VASO, XXXVI, 6, II(268-274). A los precedentes citados añádase el siguiente pasaje de la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* de Valdivielso (Toledo, 1607), muy próximo al pasaje gongorino que estamos estudiando:

¡Ay tristes ojos! ¿Qué mortal *veneno*
habeis *bebido* en tan precioso *vaso?*

(X, p. 178 a.)

EL SUEÑO VIGILANTE, XXXVII, 1 (II, 278-281). Es posible que la fuente inspiradora de esta audaz contraposición gongorina sea el siguiente pasaje de la Egloga II de Garcilaso, en sus *Obras* (Barcelona, 1543):

él solo con *despierta vigilanza*
dañaba la tardanza floja, inerte.

(vs. 1.234-5.)

ALTERADA LA NINFA ESTÉ, O SUSPENSA. XXXVII, 2 (II, 281-283). Este verso gongorino parece inspirado en el siguiente pasaje de *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584), en el que aparece, aunque estén invertidos los términos, una construcción idéntica:

Estando, pues, *suspenso,* aunque *alterado.*

(III, p. 15 b.)

CÍÑALO BRONCE *O* MÚRELO DIAMANTE, XXXVII, 4 (II, 287-289). Aañádase a los ejemplos citados en el texto el siguiente pasaje de la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* (Toledo, 1607):

Que defiende de acero un fuerte *muro*
donde de metal rico y *bronce* duro.

(II, p. 145 b.)

En cuanto al uso del verbo *murar* en el lenguaje poético, véase el siguiente pasaje del mismo poema de Valdivielso:

Murada de oro su cabeza hermosa.

(II, p. 145 a.)

GALLARDO EL JOVEN LA PERSONA OSTENTA, XXXVIII, 1 (II, 295-297). Diríase que este verso gongorino está inspirado en el siguiente pasaje de la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* de Valdivielso (Toledo, 1607):

Gallarda ostentación, vistosa muestra.

(VIII, p. 171 a.)

LO CÓNCAVO HACÍA DE UNA PEÑA — A UN FRESCO SITIAL DOSEL UMBROSO, XXXIX, 3 (II, 314). Es curioso señalar que además del pasaje de Carrillo citado en el texto como fuente segura de estos versos gongorinos, el gran poeta cordobés parece haber recordado también el siguiente pasaje de la *Canción por la pérdida del Rei Don Sebastián* de Fernando de Herrera, incluída en la edición de *Algunas obras* (Sevilla, 1582), en el cual, al describir un cedro del Líbano, aparece una construcción idéntica en torno a una idea muy semejante, e incluso la exacta coincidencia de una misma palabra, el adjetivo *umbroso:*

i, estendiendo su sombra, s'anidaron
las aves que sustenta el grande cielo,
i en sus hojas las fieras engendraron,
i hizo a mucha gente umbroso velo.

(vs. 781-4.)

Como puede verse, la construcción del verso herreriano *hizo a mucha gente umbroso velo* y la de este pasaje gongorino: *hacía... a un fresco sitial dosel umbroso,* es exactamente la misma, lo cual, junto con la coincidencia del adjetivo *umbroso* que aparece en ambos textos, permite creer fundadamente que además del evidente influjo de Carrillo, Góngora recordó también este pasaje de Fernando de Herrera.

Y VERDES CELOSÍAS UNAS YEDRAS, XXXIX, 5 (II, 317-318). A los ejemplos citados en el texto, añádase el siguiente pasaje de la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* de Valdivielso (Toledo, 1607):

Sale a mirar entre las *celosías*
de las ventanas de la humilde cueva.

(XVI, p. 205 a.)

SOBRE UNA ALFOMBRA QUE IMITARA EN VANO — EL TIRIO SUS MATICES, XL, 1 (II, 322-324). Es posible que Góngora tuviese también en cuenta al redactar este pasaje los siguientes versos de Valdivielso en la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* (Toledo, 1607):

haced de castos lirios y claveles
para que pise, *matizada alfombra.*

(VI, p. 161 a.)

Y EL APLAUSO AL CONCENTO DE LAS AVES, XLI, 3 (II, 340-342). Es posible que al redactar este pasaje Góngora tuviese presentes los siguientes versos del Licenciado Juan de la Llana, publicados en las *Flores de poetas*

ilustres de Espinosa (Valladolid, 1605), con los que ofrece curiosas coincidencias:

> Y cuando allí se oyera
> *aplauso* mas alegre y favorable,
> en toda la ribera
> y en todo el monte resonó un amable
> *concento* de alabanzas...
>
> (pág. 17 b.)

QUE, EN TANTA GLORIA INFIERNO SON NO BREVE — FUGITIVO CRISTAL, POMOS DE NIEVE, XLI, 6 (II, 351-358). Respecto a la expresión *en tanta gloria* de que se vale Góngora en este pasaje para designar la dicha de Acis al tener a Galatea entre sus brazos, es muy posible que el gran poeta cordobés tuviese presente alguno de los siguientes pasajes del *Arauco domado* de Pedro de Oña (Lima, 1596), especialmente el primero, que describe el idilio amoroso de Fresia y Caupolicán:

> ¿Hay *gloria* o puede habella que se iguale
> con esta que resulta de tu vista?
> ¿Hay *pecho tan de nieve* que resista
> *al fuego* y resplandor que della sale?
>
> (V, p. 374 b.)

Nótese, en efecto, la significativa coincidencia entre ambos pasajes: *gloria que se iguale* = *tanta gloria* y *pecho tan de nieve* = *pomos de nieve,* que permite conjeturar, con sólido fundamento, el influjo de Oña sobre Góngora, el cual, una vez más, extrajo de su modelo una sugerencia inicial para llevar a cabo una creación absolutamente nueva.

En este sentido, aunque las coincidencias son mucho más leves, creo que vale la pena de mencionar también este otro pasaje del *Arauco domado:*

> ¿De qué te sirve di, mujer aleve,
> tener con uno *el pecho tan de nieve,*
> teniéndole con otro *tan de fuego?*
> ¿Qué importa haber amádome, si luego
> en viéndome acabar la vida *breve...*
>
> (XIII, p. 420 a.)

En cuanto a la expresión *en tanta gloria,* véanse estos otros dos pasajes del mismo poema, que describen una escena amorosa entre Tucapel y Gualera:

> ¿Qué pudo en el sosiego *desta gloria*
> alborotar con pena tu memoria?
>
> (XII, p. 414 b.)

Agora, Tucapelo, no me espanto
que *en medio de mi gloria* y tu contento,
rompiendo nuestros lazos y estrecheza,
entrase a colocarse la tristeza.

(XII, p. 415 b.)

EL JOVEN ATREVIDO, XLII, (II, 363-368). Es posible que esta frase sea una reminiscencia literal de los siguientes versos de Fernando de Herrera en el Soneto XLII de la edición de *Algunas obras* (Sevilla, 1582):

Dédalo, no *aquel joven atrevido*
que dió al cerúleo piélago su nombre.

(vs. 1.580-1.)

AL CLAVEL EL JOVEN ATREVIDO — LAS DOS HOJAS LE CHUPA CARMESÍES, XLII, 2 (II, 363-368). El único precedente que he logrado encontrar en la poesía española anterior a Góngora en que aparezca la metáfora *clavel* = "boca", figura en el siguiente pasaje de la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* de Valdivielso (Toledo, 1607), poema muy familiar al gran poeta cordobés, imitado por él en muchos casos, y que seguramente recordaba:

El cual, asido estrechamente della,
besa *el clavel* que al cielo maravilla.

(XIX, p. 218 b.)

Junto a esta casta descripción de un beso en el poema de Valdivielso, diríase que Góngora recordaba también la imagen mucho más refinada y sensual del beso lascivo que aparece en los siguientes versos de un soneto de Francisco de Aldana en *Todas las Obras* (Madrid, 1593), único precedente en el que he encontrado la expresión *chupar* que el gran poeta cordobés utiliza en este pasaje:

Y que el vital aliento ambos tomando
en nuestros labios de *chupar* cansados.

(t. I, p. 102.)

ALIENTO DIÓ, XLIV, 2 (II, 412-413). La expresión *dar aliento* a los albogues, que Góngora utiliza en este pasaje, aparece ya en la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1569):

Que allí Lautaro, *al cuerno aliento dando.*

(IX, p. 36 b.)

MUERTA DE AMOR Y DE TEMOR NO VIVA, XLIV, 6 (II, 418-419). Es posible

que Góngora tuviese en cuenta en este verso el siguiente pasaje del *Arauco domado* de Pedro de Oña (Lima, 1596), que describe una situación idéntica:

> Ella de verle así quedó *difunta*
> y llena *de temor* en un instante,
> porque, si bien se mira, *los amores*
> ¿qué son sino solícitos *temores?*
>
> (XII, p. 414 b.).

TRONCAR, XLVI, 1 (II, 442-460). En apoyo de lo dicho en el texto acerca de la lección *troncar,* "truncar", véanse los siguientes pasajes de la segunda parte de *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1578):

> Que sus *troncados* brazos descubría.
>
> (XXV, p. 96 b.)

> Con estos dientes y *troncados* brazos.
>
> (XXVII, p. 100 a.)

Y EL MAR VEA — CUANDO NIEGA LA LUZ UN CARRO DE ORO — QUE EN DOS LA RESTITUYE GALATEA, XLVII, 2 (II, 486-488). El pasaje parece inspirado en los siguientes versos de la Elegía VII de Fernando de Herrera en su edición de *Algunas obras* (Sevilla, 1582), que desarrolla en términos distintos una idea idéntica:

> Cual suele Febo aparecer, *trayendo*
> *la luz* i los colores a las cosas,
> cuando del sacro *mar* sale luziendo,
> tales *sus dos* estrellas gloriosas...
>
> (vs. 2.942-5.)

Junto a esta posible fuente herreriana, es preciso tener en cuenta también el siguiente pasaje de la segunda parte de *La Araucana* (Madrid, 1578), que ya hemos citado antes a propósito del bozo de Acis:

> Y la aurora al oriente despuntando
> deslustraba *la luz* de todas ellas,
> las flores con su fresco humor rociando,
> *restituyendo* en su color aquellas
> que la tiniebla lóbrega importuna
> las había reducido a solo una.
>
> (XXV, p. 95 b.)

PISA LA ARENA, XLVII, 3 (II, 488-492). A los ejemplos citados en el texto sobre la expresión *pisar la arena,* añádase el siguiente pasaje de la

Fábula del Genil de Pedro Espinosa, publicada en las *Flores de poetas ilustres* (Valladolid, 1605):

No tanto a virgen temerosa espanta
serpiente negra que *pisó en la arena.*

(pág. 27.)

COROS TEJIENDO ESTÉS, XLVIII, 6 (II, 510-515). Añádase a los ejemplos citados en el texto el siguiente pasaje de Valdivielso en la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* (Toledo, 1607):

Y cuales de las manos enlazados
danzas tejían y corros concertados.

(XV, p. 201 a.)

LOS VALLES IMPIDO MÁS VACÍOS, XLIX, 1 (II, 518-525). Aunque tiene un sentido completamente distinto, pues en él *valle* no es predicado, sino sujeto de la oración, diríase que Góngora tuvo presente el siguiente pasaje del Doctor Agustín de Tejada en una de las Canciones publicadas en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa (Valladolid, 1605):

Pero no siempre lleva una corriente
por una misma tierra,
que ya *lo impide un valle,* ya una sierra.

(pág. 14 a.)

DESPAREZCO, XLIX, 1 (II, 518-525). El verbo *desparecer,* que Góngora utiliza en este pasaje, aparece registrado en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611), quien lo define en los siguientes términos: "*Desparecer* la cosa. Quitarla de delante, sin que se eche de ver. Desparecerse, esconderse de delante de los ojos" (p. 461 b). Lo encontramos usado en *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Que si la luz del cielo *desparece.*

(XVIII, p. 95 a.)

A la que el claro sol *desparecía.*

(XXI, p. 111 a.)

GRUTAS HONDAS, LI, I (II, 559-563). En apoyo del posible influjo, señalado en el texto, de la *Fábula del Genil* de Pedro Espinosa en este pasaje del *Polifemo,* véase cómo el verso gongorino presenta una reminiscencia literal del siguiente pasaje de la *Fábula* de Espinosa:

Yo, cuando salgo *de mis grutas hondas...*

(pág. 26.)

LA HUMANA SUYA, LIV, 4 (II, 620-623). Una construcción de este tipo se encuentra ya en las *Obras* de Garcilaso (Barcelona, 1543), como puede verse en el siguiente pasaje de la Egloga II:

> que el alma abandonaba ya *la humana*
> *carne...*
>
> (vs. 561-2.)

Y especialmente en este otro pasaje de la misma *Egloga:*

> Podré decir que con mis quejas toco
> las divinas orejas, no pudiendo
> *las humanas* tocar, cuerdo ni loco.
>
> (Egl. II, 614-616.)

DE PIEDAD DESNUDA, LIV, 4 (II, 620-623). Es preciso advertir que la expresión que Góngora utiliza en este pasaje es una reminiscencia de un giro estilístico varias veces usado por Valdivielso en la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* (Toledo, 1607):

> Con la cruel sierra, *de piedad desnuda.*
>
> (XIX, p. 217 b.)

> Cuando la ingrata, *de piedad desnuda.*
>
> (XX, p. 221 a.)

Expresiones de este tipo son muy frecuentes en Fernando de Herrera, como puede verse en los siguientes pasajes de *Algunas obras* (Sevilla, 1582):

> *desnuda de valor,* falta de gloria.
>
> (v. 714.)

> aunque *desnuda de destreza...*
>
> (v. 1.110.)

> ¿Ves? este pecho *de valor desnudo.*
>
> (v. 2.052.)

A BACO SE ATREVIERON EN SUS PLANTAS, LIX, 2 (II, 690-694). Construcciones semejantes se encuentran en los siguientes pasajes de la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* de Valdivielso (Toledo, 1607):

> Que el erizado invierno *se le atreve.*
>
> (XIII, p. 190 a.)

Cegar a Herodes como al pueblo feo
que se atrevió en Sodoma *a la hermosura*
que el temeroso Lot guardar procura.

(XVIII, p. 213 a.)

DE LOS NUDOS, CON ESTO, MÁS SUAVES — LOS DULCES DOS AMANTES DESATADOS, LX, 1 (II, 702-703). A los ejemplos citados en el texto, añádase el siguiente pasaje de las *Obras* de Garcilaso (Barcelona, 1543):

¿Como pudiste tan presto olvidarte
de aquel tan luengo amor, *y de sus ciegos*
nudos en sola un hora *desligarte*.

(Egl. II, 578-580.)

CUANTAS MOVER PUDO — CELOSO TRUENO, ANTIGUAS HAYAS MUEVE, LXI, 3 (II, 725-729). Este pasaje gongorino recuerda los siguientes versos de la *Égloga de las Hamadríades* de Barahona de Soto, publicada en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa (Valladolid, 1605):

Con sus lamentos marchitó tal suma,
y desgajó de robles tanta rama,
rompiendo de las peñas tanta parte,
cual suele Boreas en la helada bruma.

(pág. 16 b.)

CRISTAL FUÉ PURO, LXII, 10 (II, 760-761). Acaso en este pasaje haya una reminiscencia de los siguientes versos de Valdivielso en la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* (Toledo, 1607):

Del río el agua un tiempo fugitiva,
atrás volver quisiera su corriente,
a no estorbarlo un levantado muro
della parada y *hecha cristal puro.*

(IX, p. 172 b.)



INDICE COMENTADO DE CULTISMOS

Los seis años transcurridos entre la redacción y la edición de la presente obra han modificado sensiblemente mis puntos de vista sobre la materia en ella estudiada y me han hecho conceder una importancia cada vez mayor al estudio de los cultismos gongorinos, realizado sólo en parte, y con un criterio de selección quizá excesivamente restringido en este trabajo sobre las fuentes y los temas del *Polifemo*. El deseo de completar en lo posible este aspecto, antes relegado en parte a un segundo plano, me ha impulsado a redactar el presente *Indice comentado de cultismos* del Polifemo que incluye, no sólo los cultismos más antiguos, ya existentes en los primeros textos medievales y registrados por Nebrija, sino que en buen número de casos añade nuevos datos a los más modernos ya estudiados. Además de la insuperable monografía de mi maestro Dámaso Alonso sobre *La lengua poética de Góngora* (*LPG*), cuyo inventario de los *Vocablos cultos de "la Soledad Primera"* contiene un arsenal de datos de un valor inapreciable, me ha sido de gran utilidad el monumental *Diccionario Crítico Etimológico* (*DCE*) que acaba de publicar el eminente filólogo Juan Corominas, cuya ingente y abrumadora erudición nos ofrece en sus páginas el mejor y el más vasto repertorio histórico, crítico y etimológico que ha producido hasta el presente la lexicografía hispánica. Debo confesar que, frente al leve e involuntario prejuicio anticultista de nuestro gran lexicógrafo, cuya autoridad filológica, por otra parte, difícilmente podría ser discutida, me he inclinado con Dámaso Alonso por un concepto de cultismo más amplio y elástico que el que exige rigurosamente de un vocablo para considerarle como tal, "que habiendo dejado de emplearse en el lenguaje vivo, se tomara, en un momento dado, del latín de los libros". He tenido presentes las voces cultas puramente latinas, los cultismos de acepción y en algunos casos he incluído en este *Indice* algunas palabras en las que no había indicios claros, fonéticos ni históricos para considerarlas como cultismos, por parecerme que Góngora las había empleado deliberadamente como tales (1).

ABORTAR, X, 2 (I, 530-531). Según J. Corominas, en su *DCE* (I, p. 11 a), es latinismo ya antiguo, que aparece documentado por vez primera en 1241 y figura ya en el *Vocabulario* de Nebrija (1492). Gili Gaya, en su *Tesoro Lexicográfico* (p. 13 a), lo encuentra además en Percival (1599), Rosal (1601) y Palet (1604) antes de Covarrubias (1611).

(1) Pongo en versalitas, y en cifras romanas, el número de la Octava en que aparece el cultismo estudiado, y el de la nota donde se estudia en cifras arábigas. A continuación, y entre paréntesis, se indica, también con cifras romanas y arábigas, respectivamente, pero de tipo normal, el volumen de la presente obra y las páginas correspondientes al mencionado volumen en que se encuentra dicha nota.

ACLAMAR, LXIII, 6 (II, 773-774). Según J. Corominas, en su *DCE* (III, página, 155 b), aparece documentado por vez primera en 1144, en el *Fuero de Peralta.* "Su uso se hace muy raro después del s. XIII, hasta que vuelve a tomarse del latín en el Siglo de Oro, y lo emplean Cervantes, Hojeda, Lope, etc.; vid. Cuervo, *Dicc.,* I, 116-8; *D. Hist.*" Por mi parte, he de añadir a los datos consignados en el texto que encuentro ya el cultismo *aclamación* en *La Austriada* de Juan Rufo (1584): "No debe ser de mil *aclamaciones* — entronizado de la humana gente." (XV, p. 78 a.)

ADMIRAR, XXXV, 1 (II, 240-242). No registrado por D. Alonso en las listas de cultismos gongorinos de la *LPG,* donde aparece, en cambio, el cultismo *admiración* entre los vocablos cultos de la *Soledad I.* No figura todavía en el *Vocabulario* de Nebrija (1495), pero según Gili Gaya, en su *Tesoro Lexicográfico,* consta ya en el *Vocabulario* de C. de las Casas (1570) y posteriormente en los de Palet (1604), Oudin (1607) y en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). En la poesía española del siglo XVI no aparece todavía en las *Obras* de Garcilaso (1543), pero lo encuentro ya en la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez Pagán (1562): "tu boz que los spíritus *admira*" (t. II, p. 147). Aparece también en la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569): "Los bárbaros por esto no se *admiran*" (III, página 13 b); en *Todas las Obras* de Francisco de Aldana († 1578): "La clara alva asomar que al mundo *admira*" (t. I, p. 143), y en *Algunas obras* de Fernando de Herrera (1582): "con invidia de todos *admirada*" (v. 1.504).

ADORAR, XLVII, 3 (II, 488-492). Según Gili Gaya, en su *Tesoro Lexicográfico* (p. 52 b), el cultismo *adorar* aparece registrado ya en el *Vocabulario* de Nebrija (1492), en los diccionarios de Cristóbal de las Casas (1570), Percival (1599), Palet (1604) y Oudin (1607), y en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). Es cultismo muy antiguo, que aparece ya en el *Cantar de Mío Cid* (vol. II, p. 428). Según Menéndez Pidal, el duplicado popular *aorar* abunda en los textos antiguos, como el *Sacrificio de la Misa* de Berceo, la *Gran Conquista de Ultramar* y el *Auto de los Reyes Magos,* que usa en su primera mitad la variante popular y en la segunda mitad la forma culta (vol. I, 34, p. 179). Idénticos datos en el *DCE* de Corominas (III, p. 565 a). Por mi parte añadiré que el cultismo *adorar* aparece ya en el *Rimado de Palacio* del Canciller Pero López de Ayala († 1407): "*Adorar* a ty solo, e por el tu nos vedaste" (21 b); en *Las Trescientas* de Juan de Mena (1444): "sirve metales, metales *adora*" (99 e); en *Los Gozos de Nuestra Señora* del Marqués de Santillana († 1458): "lo vinieron *adorar*" (IV, 27), quien lo usa también en una de sus *Canciones*: "de amar e servir a vos, — a quien *adora*" (II, 17-18); en el *Cancionero* de Jorge Manrique († 1479): "Sin Dios, porqu'en vos *adoro*" (II, 1577); en el *Cancionero* de Juan del Encina (1496): "Pues es dino — de ser *adorado,* cierto" (p. 30). Es corriente en la poesía renacentista del siglo XVI, y aunque no aparece en las *Obras* de Garcilaso (1543), lo encontramos ya en las de Boscán: "Temidos y *adorados* de la gente" (fol. 101); en la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez Pagán (1562): "y rostro sancto — *adora...*" (t. II, pág. 33); en *Algunas obras* de Fernando de Herrera (1582): "tanto umildepente os onro más i *adoro*" (v. 1.061); en *La Austriada* de Juan Rufo (1548); "Que *adoran* su bondad con santo celo" (I, p. 4 a); en la *Angélica* de Barahona de Soto (1586): "Al ídolo gentil que *adorar deves*" (IV, fol. 66), v. en *El Monserrate* de Virués (1588): "A quien como su ídolo te *adora*" (XIII, página 545 a).

ADUSTO, LI, 3 (II, 566-572). Según Dámaso Alonso, en la *LPG,* aparece ya en el *Corvacho* del Arcipreste de Talavera (1438).

AFLIGIR, XXX, 5 (II, 157-161). Según Gili Gaya, en su *Tesoro Lexicográfico* (p. 54 c), aparece ya registrado en el *Vocabulario* de Nebrija (1492) y posteriormente en los diccionarios de Cristóbal de las Casas (1570), Percival (1599), Palet (1604), Oudin (1607) y en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). Según J. Corominas, en su *DCE* (I, p. 47 a), aparece documentado por vez primera en el *Rimado de Palacio* del Canciller Pero López de Ayala († 1407). En la poesía española renacentista es muy corriente a partir de las *Obras* de Garcilaso (1543) en el sentido

usual y moderno: "que tanto *aflige* esta ánima mesquina" (Egl. I, 368), "Duerme, garzón cansado y *afligido*" (Egl. II, 100): "deja el llanto, que en oíllo — me *aflijo*" (Egl. II, 122-3) y en las *Obras* de Cristóbal de Castillejo, como puede verse en este pasaje del *Sermón de Amores* (1542): "De verse así *afligida*" (v. 343).

AGRAVA, LVIII, 5 (II, 677-679). Según J. Corominas, en su *DCE* (II, p. 775 b), en la acepción "gravar con tributos", aparece ya en 1241 en el *Fuero Juzgo*. En las acepciones modernas, en 1438, en el *Corvacho* del Arcipreste de Talavera.

AGREGAR, XLIV, 2 (II, 412-413). Según Samuel Gili Gaya, en su *Tesoro Lexicográfico* (p. 63 b), aparece registrado por vez primera en el *Diccionario* de Palet (1604) y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (1611), donde confieso que no he logrado encontrarle, ni como vez independiente ni en artículos correspondientes a voces sinónimas, donde aparece, en cambio, *congregar*. Por su parte, J. Corominas, en su *DCE* (II, p. 78 b), lo encuentra documentado por vez primera en 1423 en Enrique de Villena, y comenta: "aunque empleado por Góngora, no se hace frecuente hasta fines del s. XVIII". En cuanto a mí, puedo aducir solamente dos ejemplos anteriores a Góngora en la poesía española de los siglos XVI y XVII. El primero, en el *Arauco domado* de Pedro de Oña (1596): "*Agrega* tantos pues la cruda Parca — de las espigas bárbaras que siega" (X, p. 404 a), y posteriormente, en la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* de Valdivielso (1607): "Goce el bien de los bienes *agregado*, — que derramando gloria eterno dura" (XXIII, p. 237 a) .

ALBA, I, 8 (I, 153-162). Según Dámaso Alonso, en la *LPG*, es cultismo muy antiguo, registrado por vez primera en el *Vocabulario* de Nebrija (1492): "Alva-quando amanece", y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). El ilustre gongorista señala su temprana aparición en las *Partidas* de Alfonso X el Sabio, en las obras del Marqués de Santillana y el Cartujano, y su empleo en el *Quijote* de Cervantes. Góngora lo usa por vez primera en una composición de 1587. A estos datos me limitaré a añadir que el cultismo *alba* aparece ya en el *Cantar de Mío Cid* (v. 3.060).

ALIMENTO, XI, 7 (I, 570-574). Según Dámaso Alonso, en el *LPG*, el cultismo *alimento* aparece registrado por vez primera en el *Vocabulario* de Nebrija (1545) y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). Entre los textos medievales consultados por el docto gongorista sólo aparece en Juan de Mena, y Góngora lo adopta por vez primero en una composición escrita en 1591. Según J. Corominas, en su *DCE* (I, p. 133 a), dicho cultismo se encuentra documentado por vez primera en Lucas Fernández en 1514, pero hay que adelantar esta fecha hasta 1444, año en que, como ya señaló Dámaso Alonso, aparece en *Las Trescientas* de Juan de Mena: "metiendo *alimentos* a los renegados" (87 d). Cultismo a la vez médico y jurídico, es mucho menos frecuente en la poesía española del siglo XVI de lo que pudiera presumirse modernamente. No aparece todavía en las *Obras* de Garcilaso (1543), y lo encuentro por vez primera en la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez Pagán (1562): "más las engordará que otro *alimento*" (t. II, p. 138). Alonso de Ercilla, en *La Auracana* (1569), usa repetida veces el verbo *alimentar* (XIII, p. 52 b; XIV, p. 55 a), pero sólo en la tercera parte de este poema (1589) encuentro el cultismo *alimento*: "Dejando el *alimento* tan tasado" (XXXIV, p. 128 b). Antes de esta fecha lo había usado ya el jurado cordobés Juan Rufo en *La Austríada* (1584): "Les damos como nobles *alimentos*" (V. página 27 a), "Les dieron más sabrosos *alimentos*" (V, p. 28 b) y lo emplea también Cristóbal de Virués en *El Monserrate* (1588), en fecha anterior a su adopción por parte de Góngora: "Dió, rezando las horas, *alimento*" (III, p. 513 b).

ALTERADA, XXIX, 3 (II, 149-150) y A.

ALTERAR, XII, 4 (I, 590-594). Según Dámaso Alonso, en la *LPG*, el cultismo *alterar* aparece en el *Corvacho* del Arcipreste de Talavera (1438), en las obras de Juan de Mena (1444) y en las del Cartujano. Fué usado por Cervantes en el *Quijote*, y Góngora lo adopta por vez primera en una composición de 1583. Según Gili Gaya, en su *Tesoro Lexicográfico* (p. 138 c), dicho cultismo está regis-

trado ya en el *Vocabulario* de Nebrija (1492), en el de Cristóbal de las Casas (1570), Percival (1599), Rosal (1601), Palet (1604) y Oudin (1607), y, finalmente, en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). Por su parte, J. Corominas, en su *DCE* (III, página 597 b), consigna escuetamente que se encuentra documentado a principios del siglo XV. Por mi parte, me limitaré a consignar que aparece en *La Celestina* de Fernando de Rojas (1499): "Por una parte me *alteras* e provocas a enojo" (t. I, p. 175) y es de uso corriente en la poesía española renacentista a partir de Garcilaso, en sus *Obras* (1543): "y en viendo el agua, toda fué *alterada*" (Egl. II, 47), "mostrándose *alterado* en la persona" (Egl. II, 1380) y de Cristóbal de Castillejo, en el *Sermón de Amores* (1542): "*Altérase* y alborota" (v. 857), "Estaba muy *alterada*" (v. 1.342). Aplicado al mar, lo encuentro en la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez Pagán (1562): "y en *alterado* mar favor le dava" (t. II, p. 101). En términos muy parecidos a Góngora, en *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "Como se *altera* el mar creciendo el viento." (I, p. 9 b). Y casi literalmente en una Canción del Doctor Agustín de Tejada publicada en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa (1605): "Sécase el río, el manso *mar se altera*" (p. 14 a).

ALTERNAR, III, 9 (I, 280-285). Además del ejemplo de Juan de Mena, citado en el texto, el gran poeta cordobés usa el cultismo *alterno* en este otro pasaje de *Las Trescientas* (1444): "en vezes *alternas* la rueda girando" (71 d). Lo encuentro también en la traducción del *Asno de Oro* de Apuleyo, debida a Diego López de Cortegana (1513): "y sus instables movimientos y *alternas* variaciones" (cap. I, p. 5 b) y en *La Austríada* de Juan Rufo (1584), probablemente por influjo de Mena, en un pasaje que Góngora seguramente recordaba: "Sucede sin cesar con vez *alterna* — a la tiniebla luz, la noche al día" (XVII, p. 88 b). En cuanto al cultismo *alternar*, lo encuentro por vez primera en el *Desir de los siete planetas* de Micer Francisco Imperial, escrito en 1405: "E seis a seis bozes en alto *alternando*" (IV, p. 144) y en uno de los *Sonetos fechos al itálico modo* del Marqués de Santillana († 1458): "Jamás *alternan* nin son punto agenas" (p. 309). Y en fecha posterior a su adopción por parte de Góngora, aunque anterior al *Polifemo*, en *El Monserrate* de Cristóbal de Virués (1588): "*Alternando* sus quejas tan süaves — con todas las demás diurnas aves" (XVI, p. 554 b).

ALTA, IV, 12 (I, 364-368). Según Menéndez Pidal, en su *Gramática Histórica* ($ 9, p. 54), es voz semiculta, como lo demuestra el no haber participado de la evolución fonética normal que origina la vocalización de la *l* agrupada. Según el ilustre maestro, aparece ya en el *Cantar de Mío Cid*, en Gonzalo de Berceo y en el *Libro de Alexandre* (vid. *Castar de Mío Cid*, vol. II, *Vocabulario*, p. 461). Por su parte, J. Corominas, en su *Diccionario Crítico Etimológico* (I, p. 172 a), lo encuentra documentado por vez primera en 1042.

AMANTE, XVII, 1 (I, 708-709). El cultismo *amante* no está registrado todavía en el *Vocabulario* de Nebrija (1495), pero aparece ya en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). J. Corominas, en su *DCE* (I, p. 182) señala como primera documentación escrita hacia 1580, en Fray Luis de Granada. Por mi parte, lo encuentro ya a mediados del siglo XV en el *Infierno de los enamorados* del Marqués de Santillana († 1458): "e la doña de Rrevena, — de quien fabla el Florentino, — vimos con su *amante*, dino" (LV, 435-7); "Trisbis con su buen *amante*" (LVI, 444). Aparece también en el *Cancionero* de Jorge Manrique († 1479): "c'a de guardar el *amante*" (IV, 406); en el *Cancionero* de Juan del Encina (1496), en la traducción de la Egloga VIII de Virgilio: "Contra los buenos *amantes*" (página 302 b); en la *Egloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* (1509): "Alguna piedad del mísero *amante*" (p. 192), y en la *Egloga de Plácida y Vitoriano* (1514) del mismo Juan del Encina: "El alma de buen *amante*" (p. 327). En la poesía renacentista es de uso corriente a partir de las *Obras* de Garcilaso (1543): "de los *amantes* el cuidado os toca" (Egl. II, 603); "el miserable *amante* en su figura" (Can. V, 30). Aparece igualmente en las *Obras* de Boscán (1543): "El processo y el fin destos *amantes*" (fol. 73 v.); en la *Fábula de Adonis, Hipomenes y Atalanta* de don Diego Hurtado de Mendoza († 1575): "Vió al *amante*, y quedó

en la yerba verde — como la mansa cierva que se pierde" (p. 239); en la *Floresta de Varia Poesía* de Diego Ramírez Pagán (1562): "O el más de los *amantes* desamado" (t. II, p. 155).

AMBAS, XXIV, 10 (II, 72-75). El cultismo *ambos,* en esta forma puramente latina, es muy corriente en la poesía española renacentista. Según Corominas, en su *DCE* (I, p. 187 b): "Lo común en castellano antiguo era *amos,* y esta era la única forma propiamente castellana, junto a la cual sobrevivió *ambos,* primero sólo como dialectalismo leonés, pero después se extendió favorecida por el latín. Todavía Díaz de Gámez y Tafur emplean *amos a dos* a med. s. XV, y aunque lo que registra el andaluz Nebrija es ya *entrambos a dos,* todavía los castellanos Garcilaso y Juan de Valdés emplean *entramos* en el siglo siguiente, y éste declara que es mejor vocablo que *ambos* (ed. Montesinos, 101.22)". Ahora bien, es preciso advertir que si Juan de Valdés prefiere a *ambos* y *ambas, entramos* y *entramas* es, "porque, aunque al parecer se conforman más con el latín aquéllos que éstos, *son éstos más usados* y an adquerido opinión de mejores vocablos". Y en efecto, es significativo a este respecto que, a pesar de su léxico latinizante y de su preocupación cultista, Juan de Mesa use únicamente en *Las Trecientas* (1444) la forma *entramos* ("porque las veas *entramas a dos*", 70 b) y *amos* ("de los quales *amos,* un tal fijo nace", 103 g). El primer poeta del s. XV en quien encuentro el cultismo *ambos* es Micer Francisco Imperial, en el *Desir a las Siete Virtudes,* anterior a 1445: "Sus *anbas* fases, mirando al espejo" (*Ant.* M. P., p. 157). Poco después, en el *Diálogo de Bías contrá Fortuna* del Marqués de Santillana († 1458): "Nascieron *ambos a dos*" (CLXXVII, p. 303 a), y posteriormente en el *Cancionero* de Juan del Encina (1496), en la *Egloga de Mingo, Gil y Pascuala:* "Que en entrar *ambos* a dos" (p. 106); "Probemos *ambos* a dos" (p. 125). A principios del s. XVI lo usa ya el arcediano Diego López de Cortegana en su traducción castellana del *Asno de Oro* de Apuleyo (1513): "el consejo que me distes *ambas a dos...*" (cap. V, p . 43 a). Lo mismo hace en verso el barcelonés Juan Boscán, en sus *Obras* (1543), quien, contrariamente a su amigo Garcilaso, usa siempre las formas cultas *ambos* y *entrambos:* "Pues si es assí, y es d'*ambos* la caída" (fol. 58); "D'*entrambas,* si a las dos paravan mientes" (fol. 151); "Y *entrambos,* por Amor conformes son" (fol. 159). Y también Cristóbal de Castillejo, en el *Sermón de Amores* (1542): "Que entrellos *ambos* anduvo" (v. 310); "*Ambos* le pasan igual, — *Ambos* velan, a mi ver, — *Entrambos* suelen tener..." (vs. 2.712-4). También lo utiliza Diego Ramírez Pagán en su *Floresta de Varia Poesía* (1562): "y estoy siempre con *ambos,* a ti escrivo" (t. II, p. 133). Lo emplea también, antes de 1578, Francisco de Aldana en *Todas las Obras:* "*Ambos* me faltarán, que sino tomo" (t. I, p. 30); "En *ambas* almas primavera eterna" (t. II, p. 124). Igualmente Alonso de Ercilla, en la segunda parte de *La Araucana* (1578), donde aparece muy contadas veces: "Mandándole cortar *ambas* las manos" (XXII,p. 84 b). E incluso Juan de la Cueva, en *El Infamador,* publicado en 1588: "iremos *ambos* a dos" (II, VIII, p. 32). Está registrado ya en el *Tesoro* de Covarrubias (1611), quien añade: "dezimos también *entrambos* y *entramos*" (p. 111 b).

AMENO, XXXVI, 3 (II, 262-263).

ANIMAL, LVII, 4 (II, 664-667). Según J. Corominas, en su *DCE* (I, p. 138 a), aparece documentado por vez primera en 1251 en el *Calila e Dimna,* y posteriormente en el *Conde Lucanor* de don Juan Manuel. Por mi parte, puedo añadir a estos datos que aparece también en *El Laberinto* de Juan de Mena (1444): "que prenden los flacos viles *animales*" (82 c); "e las entrañas de los *animales*" (296 c), y en *El Sueño* del Marqués de Santillana († 1458): "quel *animal* basileo" (XLV, 350). A principios del siglo XVI, en la *Egloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* (1509) de Juan del Encina: "¿Por qué me topaste con este *animal?*" (p. 197). Es de uso corriente en la poesía española renacentista a partir de Garcilaso, en sus *Obras* (1543): "las aves y *animales* y la gente" (Egl. I, 73), y lo mismo en las *Obras* de Boscán (1543): "quantos *animales* — caseros y silvestres" (fol. 106). Aparece igualmente en la primera parte de *La Araucana* de Ercilla:

(1569): "De ver que un *animal* de tal manera" (XI, p. 45 a); en *El Monserrate* de Virués (1588): "Como andan los terrestres *animales*" (XVI, p. 557 a).

APLAUSO, XLI, 3 (II, 340-342).

ARA, XX, 1 (I, 769-771). Según Gili Gaya, en su *Tesoro Lexicográfico* (página 201 a), la voz *ara* aparece registrada por vez primera en el *Vocabulario* de Nebrija (1492): "ara para sacrificar", y posteriormente en los diccionarios de Cristóbal de las Casas (1570), Percival (1599), Rosal (1601), Palet (1604), Oudin (1607) y en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). Según J. Corominas, en su *DCE* (I, p. 244 b), aparece documentada por vez primera en Gonzalo de Berceo. En realidad, se trata de una voz culta, sólo empleada en el lenguaje eclesiástico durante la Edad Media, y que hace suya la poesía renacentista del siglo XVI en su sentido pagano. Lo encuentro ya en *El Laberinto* de Juan de Mena (1444): "e pieças de *aras* que por grand alteza — son dedicadas al culto divino" (242 g-h). Y, además, en los pasajes de Garcilaso y Herrera citados en el texto, en los siguientes versos de la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez Pagán (1562): "sobre el *ara*, en tu nombre degollado" (t. II, p. 149); "Si entorno de tus *aras* arrastramos — las nansas, y las xarcias, y las redes" (t. II, p. 150). Y en el siguiente pasaje de la *Egloga Venatoria* de Fernando de Herrera, publicada en la edición de *Algunas obras* (1582): "... si é venerado — tus *aras*, i colgado — del javalí terrible i violento — l'alta frente, i del ciervo la ramosa..." (vs. 2.592-5).

ÁRBITRO, XLIV, 1 (II, 409-412). A los datos aducidos en el texto hay que añadir la aparición de este cultismo en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490), consignada por Corominas en su *DCE* (I, p. 85 a-b). Por mi parte, puedo añadir un solo ejemplo, también de *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "Que *árbitros* en el daño y el provecho" (I, p. 8 a).

ARDER, XXI, 1 (I, 780-784). En la acepción "abrasarse de amor", que Góngora utiliza en este pasaje, lo encuentro ya en el *Infierno de los Enamorados* del Marqués de Santillana († 1458): "fasta tanto que venimos — a *arder* en esta flama" (LXIII, 501-502); en *La Celestina* de Fernando de Rojas (1499) "Calisto *arde* en amores de Melibea" (I, p. 64); en la *Egloga de Plácida y Vitoriano* de Juan del Encina (1514): "Que el amor por quien tu *ardes*" (p. 357); en el *Sermón de Amores* de Cristóbal de Castillejo (1542): "De la mujer que no *arde* — en el fuego que os quemáis" (vs. 1.312-3), y en la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez Pagán (1562): "hizo, y *arder* de amor la selva entorno" (t. II, p. 22).

ARGENTAR, IV, 4 (I, 317-329). Según Dámaso Alonso, en la *LPG*, el cultismo *argentar* aparece por vez primera en el *Libro de Alexandre* (1167-183), dato consignado también por J. Corominas en su *DCE* (I, p. 262 a), que lo toma de Cuervo.

ARGOS, XXXVII, 2 (II, 281-284).

ARMONÍA, XXIII, 5 (II, 42-46). Según Dámaso Alonso, en la *LPG*, el cultismo *armonía* aparece registrado por vez primera en el *Vocabulario* de Cristóbal de las Casas (1570) y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). Según el docto gongorista, aparece ya en el *Cancionero de Baena* (1445) y en Juan de Mena (1444), y el gran poeta cordobés lo emplea por vez primera en una composición escrita en 1584. Por su parte, J. Corominas, en su *DCE* (I, p. 270 a), lo encuentra documentado por vez primera en Juan de Mena († 1456). A estos datos puedo añadir, por mi parte, que a fines del siglo XV lo encuentro ya en la traducción de la Egloga IV de Virgilio de Juan del Encina, publicada en su *Cancionero* (1496): "Comigo tan dulces cantando *armonías*" (p. 286). Y poco después, en *La Celestina* de Fernando de Rojas (1499): "Como sentirá el *armonía*..." (t. I, p. 39). Es corriente en la poesía española renacentista a partir de Garcilaso, en un pasaje de sus *Obras* (1543), que Góngora posiblemente recordaba: "y las aves sin dueño — con canto no aprendido — hinchen el aire de dulce *armonía*" (Egl. II, 64-6). Aparece igualmente en la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez Pagán (1562): "le sea el *armonía* del sol severo" (t. II, p. 32): "la llorosa *armonía*" (t. II, p. 57); "Osara la *armonía* de mi boca" (t. II, p. 86). Y además de los pasajes, ya citados en el texto, de la primera parte de *La Arau-*

cana de Ercilla (1569) y de la *Angélica* de Barahona de Soto (1586), es frecuente en la edición de *Algunas obras* de Fernando de Herrera (1582), el más inmediato precursor de Góngora en la introducción de neologismos: "Mas tú con la voz dulce i *armonía*" (v. 919); "*armonía* d'angélica Sirena" (v. 7242): "La sonora *armonía*" (v. 1.656).

AROMAS, LVI, 3 (II, 641-644). A los datos que se anotan en el texto, añádanse los siguientes pasajes de la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* de Valdivielso (1607), que usa también el cultismo *aromático:* "Que da al cielo *aromáticos* olores" (XXIII, p. 235 a); "Que le trae *aromáticos* olores" (XXIV, p. 243 a). Y *aromas* en este otro pasaje que no había mencionado: "Saca flores y *aromas* más suaves — que coge Hibla y que Pancaya cría" (XV, p. 201 b).

ARPÍAS, LVI, 8 (II, 652-653).

ARTICULAR, XXXII, 1 (II, 188-189). Según Gili Gaya, en su *Tesoro Lexicográfico* (p. 232 a), el cultismo *articular,* en una u otra de sus posibles acepciones, aparece registrado por vez primera en el *Vocabulario* de Cristóbal de las Casas (1570), y posteriormente en Percival (1599), Palet (1604), Oudin (1607) y en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). Ahora bien, en su sentido latino de "pronunciar", "formar voces claras e inteligibles", "hablar clara y distintamente", no figura todavía en el *Tesoro* de Covarrubias, quien, probablemente por omisión, consigna únicamente la acepción "*articular,* alegar por artículos" (p. 154 b). El gran poeta cordobés lo usó por vez primera en el pasaje del *Polifemo* que estamos estudiando, y posteriormente en el pasaje ya citado de la *Soledad II.* Pese a una introducción tan tardía en el lenguaje poético de Góngora, dicho cultismo aparece ya en *Todas las Obras* del Capitán Francisco de Aldana, anteriores a 1578, fecha de su muerte: "Otro prueva con boz trémula, y loca — de *articular* el no venido acento" (t. II, p. 101). Y en el siguiente pasaje de *El Monserrate* de Cristóbal de Virués (1588), que posiblemente Góngora tuvo en cuenta: "Y así elevado está sin movimiento — y sin poder *articular* acento" (XV, p. 551 b). Téngase en cuenta, para aquilatar el valor de estos dos precedentes en el uso de este cultismo, que el texto más antiguo en que aparece la voz *articular* aducido por el *Diccionario Histórico de la Lengua Española* es el siguiente pasaje del P. Bartolomé de las Casas († 1566), en la *Apologética Historia de Indias:* "No pueden *articular* y formar las voces como los hombres" (N. B. A. E., tomo XIII, p. 263). Los demás textos clásicos citados son ya posteriores al *Polifemo* gongorino. El primero, de Tirso de Molina, en los *Cigarrales de Toledo* (1621): "Se dexa mejor entender el que habla *articulando* sílabas" (ed. 1913, página 126). El segundo, de Cristóbal Suárez de Figueroa, en *El Pasajero* (1617): "... y apenas tienen ánimo para *articular* las voces" (p. 84).

ARTÍFICE, LVIII, 2 (II, 671-672). A los ejemplos mencionados en el texto, he de añadir que este cultismo aparece ya en *La Celestina* (1499): "Labrado por la mano del sotil *artífice.*" (I, p. 110.)

ARTIFICIOSA, XX, 4 (I, 777-778).

ÁSPERO, VI, 9 (I, 433-434). Según J. Corominas, en su *DCE* (I, p. 306 a) cultismo antiguo que aparece ya en Berceo. Por mi parte, lo encuentro en *El Laberinto,* de Juan de Mena (1444): "e doma su cuello con *ásperas* riendas" (235 b).

ÁSPID, XVII, 2 (I, 709-712). Según Dámaso Alonso, en la *L P G,* se encuentra ya en Fray Iñigo de Mendoza (1482). Corominas, es su *DCE* (I, p. 307 b), lo documenta por vez primera en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490).

ASPIRAR, XXXV, 2 (II, 242). Según Gili Gaya, en su *Tesoro Lexicográfico* (p. 240 c), aparece registrado por vez primera en el *Origen y etymología de todos los vocablos* de Francisco del Rosal (1601), y posteriormente en el *Tesoro* de Oudin (1607) y en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). Este lo define en la voz *espiritual:* "aspirar, tener ánimo de ascender a mayor lugar" (p. 557 a). Por su parte, J. Corominas, en su *DCE* (II, p. 395 b), advierte que en la acepción "pretender", "poner la mira en algo", es aceptado como neologismo italianizante por Juan de Valdés en el *Diálogo de la Lengua* (ed. Mayans, 104).

Por mi parte, no lo encuentro en las *Obras* de Garcilaso (1543), pero sí, en cambio, en las de su gran amigo el barcelonés Juan Boscán, en el bellísimo soneto que dedicó a su muerte: "Garcilasso que al bien siempre *aspiraste*" (fol. 70). Posteriormente aparece ya en la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez Pagán (1562): "desta flor que te imita y a ti *aspira*" (t. II, p. 76); en la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569): "Y a sólo esto los ánimos *aspiran*"; en la segunda parte del mismo poema (1578): "A la victoria *aspiran* y venganza" (XXVIII, p. 107 b), y en la tercera (1589): "*Aspiras* arribar do ningún hombre" (XXXI, p. 114 b). En *Todas las Obras* de Francisco de Aldana († 1578): "Quien al supremo autor de toda vida — no *aspira* con vital, y ardiente zelo" (t. II, p. 92). En *Algunas obras* de Fernando de Herrera (1582): "que, cuando a verm'en vos presente *aspiro*" (v. 593): "al alto Olimpo levantars' *aspira*" (v. 1.239). Y en *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "Que heroicamente *aspira* a grandes cosas" (XX, p. 105 a); "Como quien siempre a todo mal *aspira*" (XX, p. 555).

ATENTO, III, 3 (I, 265-270). Según Dámaso Alonso en la *LPG*, el cultismo *atento* está ya registrado en el *Vocabulario* de Nebrija (1492) y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (1611), y se encuentra ya en Juan de Mena († 1456), en el Marqués de Santillana († 1458) y en el Cartujano († 1522). Por mi parte lo encuentro ya en el *Decir a las Siete Virtudes* de Micer Francisco Imperial, anterior a 1445: "¿*atento* sin fablar as tú ya andado?" (p. 155). Aparece repetidas veces en *El Laberinto* de Juan de Mena (1444): "que non desseasse mirar más *atento*" (17 g); "mas sey bien *atento* en lo que te digo" (61 d); "*Atento* segund me mandava, mirando" (71 a). En el *Diálogo de Bías contra Fortuna* del Marqués de Santillana († 1458): "E así seré yo *atento*" (CXI, p. 295 a). Y en *La Celestina* de Fernando de Rojas (1499): "solamente sey *atenta* e imagina" (t. I, p. 63). A principios del s. XVI lo usa Juan del Encina en la *Egloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* (1509): "Que hablar a Cardonio *atento* y despierto" (p. 204). "Echalo fuera, que yo estaré *atento*" (p. 209). En la poesía española renacentista, como puede verse en los ejemplos citados en el texto, es corriente en Garcilaso († 1536), Ramírez Pagán (1562), Ercilla (1569), Herrera (1582), Rufo (1584), Cervantes (1585), etc. Francisco de Aldana († 1578) en *Todas las Obras* lo emplea en una fórmula muy próxima a la que Góngora utiliza en este pasaje (*ocio atento, silencio dulce*), que hay que añadir a los ejemplos citados; "Assí vuestra piedad dura adversaria — me verná a ver, en sí no concediendo, — *dulce y atenta oreja* a mi plegaria" (t. II, p. 126).

ATRIBUIR, XXIX, 1 (II, 152). Según Dámaso Alonso en la *LPG*, el cultismo *atribuir* aparece registrado por vez primera en el *Vocabulario* de Cristóbal de las Casas (1570) y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). El ilustre gongorista señala su empleo en el *Corvacho* del Arcipreste de Talavera (1438), en las obras del Cartujano († 1522) y en el *Quijote*, y su adopción por parte de Góngora hacia 1585. Por su parte, Corominas en su *D. C. E.* (I, página 326 b) lo encuentra documentado por vez primera en 1423 en Enrique de Villena. A estos datos puedo añadir que aparece también en *El Laberinto* de Juan de Mena (1444): "si fe a mis versos es *atribuída*" (186 c). Y en el prólogo de la "traslación de las *Bucólicas* de Virgilio por Juan del Encina", publicado en su *Cancionero* (1496): "E *atribuyendo* cada cosa al que mejor se pudiere *atribuir*" (p. 264). No lo encuentro en las *Obras* de Garcilaso (1543), pero lo usa, en cambio, Cristóbal de Castillejo en el *Diálogo de Mujeres* (1544): "A todas se *atribuyese*" (v. 194). Aparece ya en la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569): "Se *atribuye* a la muerte esta herida" (XIV, p. 55 b). En la tercera parte del mismo poema (1589): "Y que a ti como a causa se *atribuya*" (XXX, p. 113 b). Y en *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "*Atribuyendo* solo al masculino" (XIII, p. 66 b).

AUDACIA, XLI, 2 (II, 337-340). Según Gili Gaya en el *Tesoro Lexicográfico* (p. 263 b), el cultismo *audacia* aparece registrado por vez primera en el *Tesoro* de Oudin (1607), y posteriormente aparece en el *Tesoro* de Covarrubias (1611),

quien lo define en los siguientes términos: "*Audacia.* Atrevimiento, determinación; es nombre latino usurpado en el castellano" (p. 167 a). En el *Diccionario Histórico de la Lengua Española,* los textos más antiguos que se aducen pertenecen al *Cancionero de Baena,* al Padre Las Casas, a la *Comedia Florinea* y al *Teatro* de Cervantes. J. Corominas en su *DCE* (I, p. 327 a) no añade ningún dato nuevo a los antes mencionados y se limita a consignar que aparece documentado por vez primera en el *Cancionero de Baena.* Por mi parte añadiré únicamente que parece poco usado por los primeros renacentistas del siglo XVI, quienes emplean con preferencia "determinación" u "osadía", al igual que los grandes poetas del cuatrocientos, en los cuales no he logrado encontrar esta voz. No aparece, en efecto, en *Las Trescientas* de Juan de Mena (1444), ni en las *Canciones y Decires* del Marqués de Santillana († 1458), ni en el *Cancionero* de Jorge Manrique († 1479). No se encuentra tampoco en las *Obras* de Garcilaso (Barcelona, 1543), aunque en prosa lo encuentro ya en la traducción del *Asno de Oro* de Apuleyo, debida al arcediano Diego López de Cortegana (1513): "y con gran *audacia* echóle mano de los cabellos" (Lib. VI, cap. II, p. 46 b). Entre los poetas renacentistas que he consultado lo encuentro por vez primera en la *Floresta de Varia Poesía* de Diego Ramírez Pagán (1562): "Con esta certidumbre y esta *Audacia*" (t. II, p. 162). Lo emplea también, algunas veces, Alonso de Ercilla en la primera parte de *La Araucana* (1569): "A todos con *audacia* los asalta" (IV, p. 20 a). "Con *audacia,* desprecio y bizarría" (XI, p. 45 b). Pero ello no representa en modo alguno su definitiva introducción en el lenguaje poético, pues dicho cultismo no aparece todavía ni una sola vez en la edición de *Algunas obras* del culto poeta sevillano Fernando de Herrera (1582).

AUGUSTO, III, 6 (I, 274-276). Según J. Corominas en su *DCE* (I, p. 329 b), el cultismo *augusto* está ya en Alonso de Palencia, *Universal Vocabulario* (1490) y en la *Primera Crónica General* de Alfonso el Sabio, "pero sólo como dictado de los emperadores romanos". El gran filólogo aduce como primera documentación la fecha de 1605 en la *Pícara Justina.* Por mi parte, he señalado ya en el texto que lo encuentro usado corrientemente en *La Austríada* de Juan Rufo (1584) veinte años antes. A estos datos he de añadir que en fecha anterior lo encuentro ya en la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569): "Y la vida de Carlos quinto *augusto*" (VI, p. 20 b). Y también en *Todas las Obras* de Francisco de Aldana († 1578): "En materia tan alta y tan *augusta*" (t. II, p. 41), que lo emplea también, como nombre propio, en la siguiente hipérbole laudatoria dirigida a Felipe II: "Como en su defensor Christiano *Augusto*" (t. I, p. 19).

AURORA, XLVI, 1 (II, 442-460). Según Dámaso Alonso en la *LPG* es cultismo antiguo que aparece ya en Gonzalo de Berceo y en el Marqués de Santillana († 1458), usado en el *Quijote* de Cervantes, adoptado por Góngora en 1582 y registrado en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). Por mi parte lo encuentro como palabra latina en el *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita (1343): "*Laudes aurora lucis*" (376 c) y como cultismo en el *Decir al nascimiento del Rey Don Juan* de Micer Francisco Imperial, escrito en 1405: "Passando el *aurora,* viniendo el día" (p. 142).

AUSENCIA, XXIX, 3 (II, 149). Según Dámaso Alonso en la *LPG* (p. 77), el cultismo *ausencia* aparece por vez primera en un soneto de 1596 (*Cuantas al Duero le he negado ausente).* Es preciso advertir, sin embargo, que a pesar de tan tardía introducción en la lengua poética de Góngora dicho cultismo era de uso corriente en la poesía española del siglo XVI y aun mucho antes, como lo demuestra su forma ya evolucionada. En efecto, según Gili Gaya en su *Tesoro Lexicográfico,* dicha voz aparece registrada por vez primera en el *Vocabulario* de Cristóbal de las Casas (1570), y posteriormente en los diccionarios de Palet (1604) y Oudin (1607) y en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). Por su parte, el *Diccionario Histórico de la Lengua Española* registra ya su aparición en el *Amadís de Gaula,* en las obras de Lope de Rueda, Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Gutierre de Cetina, Cervantes, etc. Según J. Corominas en su *DCE* (I, p. 333 b), en la forma *absencia* aparece ya hacia 1300 en la *Gran Conquista*

de Ultramar. No encuentro, en cambio, contra lo que afirma el gran lexicógrafo, la voz *ausencia* en el *Vocabulario* de Nebrija de 1495. Por mi parte añadiré que a principios del siglo XV encuentro la voz *ausente* en el *Rimado de Palacio* del Canciller Pero López de Ayala († 1407) y en el *Cancionero* de Jorge Manrique († 1479) las dos formas *absencia* y *ausencia*: "Amador: Sabe que *Absencia* (IV, 31); "en presencia ni en *ausencia*" (III, 394); "las condiciones d'*ausencia* (II, 1.347). La forma *ausencia* es la que aparece también de manera exclusiva en la *Egloga de Plácida y Vitoriano* de Juan del Encina (1514): "las condiciones de *ausencia*" (p. 370). "Que con el *ausencia* viene" (p. 374). En la poesía española renacentista es corriente en las *Obras* de Garcilaso (1543): "La pena de su *ausencia* vi mudarse" (Egl. II, v. 323); "que si fuera — yo la causa primera desta *ausencia*" (Egl. II, vs. 755-6). En las *Obras* de Juan Boscan (1543): "Y la su queda *ausencia*, que's la noche" (fol. 106); "El dolor de l'*ausencia* era tan grave" (fol. 110 v.). En la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez Pagán (1562) en su doble forma *absencia* y *ausencia*: "Las horas largas de la *absencia* fuerte" (t. II, p. 30); "los males me persiguen en *ausencia*" (t. II, p. 115); "y en *ausencia* de ti mi llanto ayuda" (t. II, p. 147). En *Algunas obras* de Fernando de Herrera (1582): "¡O crueles despojos de mi gloria — desconfiança, olvido, celo, *ausencia*" (vs. 524-5). Y en *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "Acabada del sol la escura *ausencia*" (XX, p. 106 b). "Y en la *ausencia* de Febo resplandecen" (XX, p. 109 b).

AVARA, XX, 2 (I, 771-776). Según Gili Gaya en su *Tesoro Lexicográfico* (p. 267 a), la voz *avaro* aparece registrada por vez primera en el *Diccionario* de Jean Palet (1604) y posteriormente en el *Tesoro* de Oudin (1607) y en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). Según Juan Corominas en su *DCE* (I, p. 336 a), está documentado desde la primera mitad del siglo XV en el Marqués de Santillana († 1458) en el *Cancionero de Baena* (1445) y en Alfonso de la Torre, y figura ya en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490). Sin embargo, como señala certeramente el ilustre lexicógrafo, "todavía Nebrija debía de percibir *avaro* como latinismo, pues no registra más que *avariento* y *avaricia*. Por mi parte puedo añadir que no aparece todavía en las *Obras* de Garcilaso (1543), pero es ya de uso corriente en el lenguaje poético de la segunda mitad del siglo XVI. Aparece, en efecto, en la *Floresta de Varia Poesía* de Diego Ramírez Pagán (1562): "Aunque se me mostrase en todo *avara*" (t. II, p. 23). "Escurrió la noche y no fué *avara* — la diosa en darme un bien..." (t. II, p. 37). En *Algunas obras* de Fernando de Herrera (1582): "espero pues (si m'es la edad no *avara*)" (v. 2.095). "Va el tiempo, siempre *avaro*, derribando" (v. 1.325); "qu'el tiempo *avaro*, aunqu'esta flor destruye" (v. 2.689). En *Todas las Obras* de Francisco de Aldana († (1578): "No nos será de su favor *avaro*" (t. I, p. 162). En *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "De aquella multitud cruda y *avara*" (IV, p. 21 b); "... si en esta edad *avara*" (VIII, p. 45 b). "La frágil fe de la fortuna *avara*" (X, p. 52 b). Y en el *Arauco domado* de Pedro de Oña (1596): "Pues no me ha sido el tiempo tan *avaro*" (XIII, p. 417 a).

AVE, V, 5 (I, 386-398). Según J. Corominas en su *DCE* (I, p. 336 b), aparece ya en el *Cantar de Mío Cid*, en Berceo, en la *Primera Crónica General*, en el *Poema de Fernán González*, en el *Libro de Apolonio*, en las obras de don Juan Manuel, en el Arcipreste de Hita, etc.

BACO, XVIII, 2 (I, 736-740).

BÁRBARA, VI, 6 (I, 420-424). Según J. Corominas en su *DCE* (I, p. 397 a), aparece documentado por vez primera en el *Libro de Alexandre*. Por mi parte lo encuentro en el *Vocabulario* de Nebrija (1495) en la acepción usada por Góngora en la Octava XXXIII, 2: "Bárbara, cosa peregrina".

BELLA, VI, 10 (I, 434-438). Según J. Corominas en su *DCE* (I, p. 442 a), el cultismo *bello*, del lat. *bellus*, "bonito", tomado por conducto de oc. ant. *bel*, aparece documentado por vez primera a principios del siglo XIII. "Aunque ya se halla en bastantes autores de esta fecha y poco posteriores —escribe nuestro gran lexicógrafo— (Berceo, *Fuero Juzgo*, *Alexandre*, Juan Ruiz, *Historia Tro-*

yana, Fernán González), es ajeno al *Cid* y a otros textos del castellano primitivo". Por otra parte, "la falta de diptongación prueba que no es voz genuina", razón por la cual Corominas formula la hipótesis, muy verosímil, de que "podría *bello* haberse tomado, como voz culta, del bajo latín".

BLANDO, X, 3 (I, 531-533). Según Dámaso Alonso en la *LPG*, el cultismo *blando* aparece registrado por vez primera en el *Vocabulario* de Nebrija (1492) y posteriormente en el *Tesoro de Covarrubias* (1611). El ilustre gongorista señala además su temprana aparición en las *Partidas* de Alfonso X el Sabio y en el *Cancionero de Baena* (1445). Góngora lo emplea por vez primera en una composición escrita en 1586. Por su parte, J. Corominas en su *DCE* (I, p. 470 b) lo encuentra documentado por vez primera a mediados del siglo XIII, en el *Libro de los Buenos Proverbios*, en el *Libro de Aleixandre* y en el *Calila e Dimna* (1251). A estos datos me limitaré a añadir que lo encuentro, además, en el *Rimado de Palacio* del Canciller Pero López de Ayala († 1407): "Con sus *blandos* veninos lo quiere engañar" (1650 d). En los *Sonetos fechos al itálico modo* del Marqués de Santillana († 1458): "El agua *blanda* en la peña dura" (p. 120). Aparece también en *Las Trescientas* de Juan de Mena (1444): "la mucha clemencia, la ley mucho *blanda*" (135 e). En el *Cancionero* de Jorge Manrique († 1479) y concretamente en las *Coplas por la muerte de su padre*: "¡Quánd *blando*. quánd alagero" (XVIII, 2.043). En el *Cancionero* de Juan del Encina (1496), en la traducción de la Egogla X de Virgilio: "O si el amor fuesse *blando*" (p. 313 b). En *La Celestina* de Fernando de *Rojas* (1499): "que las *blandas* [palabras] de Sempronio" (t. I, p. 123). Y es de uso corriente en la poesía renacentista del siglo XVI a partir de Garcilaso, que en sus *Obras* (1543) lo emplea con insistente reiteración: "... ¿Adonde el *blando pecho?*" (Egl. 276); "aunque también de vida ociosa y *blanda*" (Egl. II 237). "Allí con rostro *blando* y amoroso" (Egl. II, 1.362); "con sus blandas querellas" (San. III, 12). "Por ti, su *blanda* musa" (Can. V, 46). Aparece también en la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez Pagán (1562): "fué *blanda* lengua en llagas de Sant Roque" (t. II, p. 33); "con *blando* paso acecha mi majada" (t. II, p. 95). En la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569): "Que si fuera de masa o *blanda* cera" (IV, p. 20 a). "Por un débil bocado y *blanda* brida" (VI, p. 26 b). Y en un elevadísimo número de casos en la edición de *Algunas obras* de Fernando de Herrera (1582), de la que citaré sólo unos pocos ejemplos: "con *blandos* ojos mira, i lo sostiene" (v. 412); "Aura süave, *blanda* i amorosa (v. 489); "regalos *blandos* i amoroso engaño" (v. 598); "buelto en ti, Russeñol *blando* i lloroso" (v. 924); "con *blanda* voz, qu'entre las perlas suena" (v. 977); "que con el tierno soplo i *blando* frío" (v. 1558).

BREVE, XXVI, 3 (II, 103). Según Dámaso Alonso en la *LPG*, el cultismo *breve*, incluído en la lista de *Vocablos cultos de la Soledad Primera*, aparece registrado en el *Vocabulario* de Nebrija (1492) y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (1611), pero en fecha muy anterior lo encuentra ya en textos medievales como el *Rimado de Palacio* del Canciller Pero López de Ayala († 1407), en el *Corvacho* del Arcipreste de Talavera (1438) y en las obras del Marqués de Santillana († 1458) y de Juan de Mena († 1456). A estos datos añade el maestro que Góngora lo emplea ya en una composición de 1582. Por su parte, J. Corominas en su *DCE* (I, p. 517 a) lo considera "voz semipopular más o menos influída por el latín", y la encuentra documentada por vez primera en Berceo. Añadiré únicamente que es corriente en la poesía española del siglo XVI, a partir de las *Obras* de Garcilaso (1543): "de aquesta *breve* vida fin amargo" (Egl. II, 666) y del *Sermón de Amores* de Cristóbal de Castillejo (1542): "Las horas del placer *breves*" (v. 822).

BUCÓLICA, 1, 4 (I, 107-115). Según J. Corominas en su *DCE* (I, p. 536 a) aparece documentado por vez primera en el segundo cuarto del siglo XV en el Marqués de Santillana († 1458). Por mi parte, en fecha anterior a los ejemplos aducidos en el texto, lo encuentro, aunque sólo como título de la obra virgilia-

na, en la "traslación" de las *Bucólicas* de Virgilio por Juan del Encina, publicada en su *Cancionero* (1496).

BULTO, XXXIII, 1 (II, 212-214). A los datos mencionados por mí en el texto, añádanse las curiosas noticias de J. Corominas en el magnífico artículo sobre esta voz en su *DCE* (I, p. 543 a-b): "*Bulto,* tomado del lat. *vultus,* "rostro"; este latinismo se aplicó primeramente a las imágenes que representaban la cabeza de los santos, luego a las estatuas que figuraban de relieve el cuerpo de una persona, especialmente en las sepulturas, por oposición a las que sólo reproducían su contorno en una losa plana; de aquí pasó a designar la masa del cuerpo de un persona y, finalmente, de cualquier objeto voluminoso. 1.ª doc: 1.ª mitad del s. XV: Santillana, J. de Mena, A. de Cartagena, *Cancionero de Baena.* En esta época sólo se halla la ac. latina, que sigue viva hasta fines de siglo ... y aun en el siguiente. En Torres Naharro y en otros hallamos la de "imagen de la cabeza de un santo" ("Oh Verónica sagrada — de mi Dios *vulto sangriento*", *Propaladia,* I, 97); la de "estatua de relieve" aparece ya en el s. XV ... El paso a los significados posteriores se produjo en frases como *estatua de bulto* (Nebr., g 3 r°) o *santo de bulto* ... donde *bulto* se interpretó popularmente, como si significara "masa voluminosa" y acabó tomando este sentido. Aplicado primero a la masa indistinta del cuerpo de una persona, se extendió finalmente a una masa cualquiera. Por mi parte, he de añadir a los ejemplos mencionados por mí en el texto el siguiente pasaje de *El Laberinto* de Juan de Mena (1444) en el que *bulto* tiene claramente el sentido de "estatua de relieve": "Ca un condestable armado, que sobre—un grand *bulto* de oro *estava assentado*D (265 a, b (Véase el comentario de Hernán Núñez a este pasaje en la edición de J. M. Blecua (p. 135). En el mismo sentido aparece en la Egloga VII de Virgilio en el *Cancionero* (1496) de Juan del Encina: "Tu *vulto* tengo labrado—de buen mármol por agora" (p. 297 b).

CALIGINOSO, V, 4 (I, 379-386).

CALUROSO, XXVII, 1 (II, 109-113). Según J. Corominas en su *DCE* (I, página 597 b) aparece ya en el *Corvacho* del Arcipreste de Talavera (1438).

CAN, XXII, 1 (II, 8-11). Según J. Corominas en su *DCE* (I, p. 623 b) aparece documentado ya en 963 en los orígenes del idioma. No se trata, pues, de un cultismo en rigor estricto, pero como hace observar nuestro gran lexicógrafo, hacia 1200 aparece *perro,* que gana rápidamente terreno a su competidor y desde el siglo XIV la voz *can* queda relegada "a la categoría de palabra anticuada, sólo empleada en poesía o en significados traslaticios". Si esto es así, es posible que en los grandes poetas cultistas del siglo XV sea un latinismo consciente usado como palabra culta. Lo encuentro ya en el *Rimado de Palacio* del Canciller Pero López de Ayala († 1407): "Con abes e con *canes* aquel día caçé" (29 c). En *El Laberinto* de Juan de Mena (1444), que en el primer verso citado diríase que establece una distinción entre *perros* y *canes*: "cridar sin feridas los *canes* e *perros* (164 e). Y en el segundo lo usa como latinismo consciente, pues traduce un verso de Lucano: *Latratus habet illa canum, gemitusque luporum,* como señaló ya el Brocense: "oras aullidos formando mayores—que forman los *canes* que sin dueño son" (246 g-h). Aparece también en el *Infierno de los Enamorados* del Marqués de Santillana († 1458): "falagando los sus *canes*" (XXV, 198); "e con sus *canes* e redes" (XXXVI, 287). En cambio, no parece que pueda ser considerada como voz culta y mucho menos como latinismo en la segunda *Egloga de Navidad* de Juan del Encina, publicada en su *Cancionero* (1496), donde la pone en boca de un rústico pastor: "No comáis somas de *canes*" (p. 23). Aunque no aparece en las *Obras* de Garcilaso (1543), pues sólo la encuentro en el Soneto XXXVI, publicado por vez primera por el Brocense en la edición de 1577, de muy dudosa atribución, es corriente en la poesía renacentista del siglo XVI. Lo usa Juan Boscán en varios pasajes de sus *Obras* (1543), aludiendo a la constelación del *Can* (fol. 95 v.) o al "*can Cerbero*" (fol. 97 v.). Diego Ramírez Pagán en la *Floresta de Varia Poesía* (1562), aludiendo a los *canes* de *Scila*: "y sus *canes* denodados,—despedaçan los tristes marineros" (t. II, p. 143).

El mismo Góngora lo emplea en la Octava XXIV, 4, en una alusión a la constelación del *Can,* único caso en que, como en los demás ejemplos citados en el texto correspondiente a aquel pasaje, puede considerarse empleado este arcaísmo como voz culta y latinismo consciente por parte del autor.

CÁNDIDO, XIV, 3 (I, 638-642). Dámaso Alonso en la *LPG* señalaba ya su aparición en Juan de Mena (1444), el Marqués de Santillana († 1458), en el *Cancionero de Baena* (1445) y en el Cartujano. J. Corominas en su *DCE* lo encuentra por vez primera en Santillana (I, p. 630 b). Por mi parte, el texto más antiguo que puedo aducir es el siguiente pasaje del *Decir al nascimiento de nostro Señor el Rey Don Juan* de Micer Francisco Imperial, fechado en 1405: "De *cándidas* rossas a flores olientes" (p. 142).

CANDOR, XI, 8 (I, 574-576).

CANO, II, 8 (I, 239-241). Según J. Corominas en su *DCE* (I, p. 636, b), aparece documentado por vez primera en el *Libro de Alexandre.*

CAPAZ, X, 1 (I, 529-530). Según J. Corominas en su *DCE* (I, p. 654 b), el cultismo *capaz,* tomado del latín *capax, —acis,* aparece documentado por vez primera a principios del siglo XV en la *Danza de la Muerte* y poco después en el Marqués de Santillana († 1458). En el sentido de "apto", "suficiente para alguna cosa", aparece en *La Celestina* de Fernando de Rojas (1499): "no es *capaz* de ninguna redención" (t. I, p. 92). En la poesía española del siglo XVI no aparece en las *Obras* de Garcilaso (Barcelona, 1543); pero lo encuentro ya corrientemente en la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569): "*Capaz* de cualquier junta y grande fiesta" (I, p. 6 a); "Abundante, *capaz* y suficiente" (XII,, p. 49 a); "*Capaz* de veinte arrobas de agua llena" (XV, p. 58 a). Y en la tercera parte del mismo poema (1589): "Donde viendo el *capaz* y fértil suelo" (XXXIII, p. 121 b). En *Todas las obras* de Francisca de Aldama († 1578): "*Capaz* no podía ser de luz tan alta" (t. I, p. 167).

CAUTO, XXXII, 8 (II, 206-208). Además de los ejemplos mencionados en el texto, lo encuentro en el *Sermón de Amores* (1542) de Cristóbal de Castillejo: "E *cautos* en sus oficios" (v. 2088).

CAVERNA, V, 3 (I, 378-379). Según J. Corominas en su *DCE* (I, p. 735) aparece ya en la *General Estoria* de Alfonso el Sabio y está registrado en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490) aunque "figura sólo como palabra latina". Como puede verse en los ejemplos citados en el texto, es corriente en la poesía española renacentista a partir de Garcilaso († 1536) y Ercilla (1569) y muy usada en el siglo XV por Mena y Santillana.

CÉFIRO, XXI, 8 (I, 798-801). J. Corominas en su *DCE* (I, p. 749 a) lo encuentra documentado por vez primera en el siglo XV, en el *Bursario,* atribuído a Rodríguez de la Cámara. Por mi parte, lo encuentro ya en el *Diálogo de Bías contra Fortuna* del Marqués de Santillana († 1458): "*Zéfiro* la de Oceano" (CVIII, p 294 b). A los ejemplos de Garcilaso († 1536), Ercilla (1569), Barahona (1585), López Maldonado (1586) y Góngora (1586), citados en el texto, añádase su aparición en la *Floresta de Varia Poesía* de Diego Ramírez Pagán (1562): "y el *Zéphiro* le hiera y le sacuda" (t. II, p. 147); en *Todas las Obras* de Francisco de Aldana († 1578): "*Zéfiro* viste en monte, en prado, en llano" (t. I, p. 94); "Al Euro, al Noto, al *Zéphiro,* ni al Boreas" (t. I, p. 115), y en *Algunas obras* de Fernando de Herrera (1582): "que *Zéfiro* las lleva en blando buelo" (v. 2118).

CELESTE, LIII, 4 (II, 605-607). Aunque el cultismo *celeste,* que no figura todavía en el *Vocabulario* de Nebrija (1495), no está registrado como voz independiente en el *Tesoro* de Covarrubias (1611), que incluye únicamente *cielo* y *celestial,* el autor la utiliza en el artículo *cielo* al hablar de "los orbes *celestes*". Mucho antes la encontramos en *Los Gozos de Nuestra Señora* del Marqués de Santillana († 1458): "el *celeste* enbaxador" (VI, 44). Y aunque no aparece en *El Laberinto* de Juan de Mena (1444) ni en el *Cancionero* de Jorge Manrique († 1479), lo usa ya Juan del Encina en su *Cancionero* (1496): "los *celestes* ciudadanos" (p. 46). No lo utiliza, en cambio, Garcilaso en sus *Obras* (1543) y entre los poetas renacentistas del siglo XVI que he consultado lo encuentro por

vez primera en la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez Pagán (1562): "la luminosa — constelación *celeste*" (t. II, p. 106). Aparece también en la segunda parte de *La Araucana* de Ercilla (1578): "De los *celestes* cuerpos la escelencia" (XXVII, p. 104 a). En *Todas las Obras* de Francisco de Aldana († 1578): "hazia el *celeste* nido el passo buelve" (t. I, p. 164); "con grana celestial *celeste* nieve" (t. II, p. 71). En *Algunas obras* de Fernando de Herrera (1582): "Con él mi alma en el *celeste fuego*" (v. 905); "a la *celeste lumbre*" (v. 1734); "subió ligero a la *celeste* alteza" (v. 2.773). Y en *El Monserrate* de Virués (1588): "Tan celebrado del *celeste canto*" (XVIII, p. 562 a).

CELOS, XLV, 2 (II, 429-432). Según J. Corominas en su *DCE* (I, p. 754 a-b), el cultismo *celos*, tomado del latín *zelus*, "ardor, celo", "emulación, celos", y éste a su vez del griego, "pertenece a la capa más antigua de cultismos del idioma", y aparece documentado por vez primera en Gonzalo de Berceo.

CERES, XVIII, 4 (I, 742-748).

CERÚLEO, XVI, 2 (I, 689-691).

CERVIZ, XLIII, 6 (II, 402-405). Según J. Corominas en su *DCE* (I, p. 784 a) aparece documentado por vez primera en el *Libro de Alexandre* y en Alfonso X el Sabio. Por mi parte, lo encuentro en el *Rimado de Palacio* (1407) del Canciller Pero López de Ayala (1738 d).

CÍCLOPE, VII, 8 (I, 462). Según Samuel Gili Gaya en su *Tesoro Lexicográfico* (p. 545 c) aparece registrado por vez primera en el *Tesoro* de Oudin (1607) y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). Por mi parte puedo añadir que mucho antes lo encuentro en el *Diálogo de Bías contra Fortuna* del Marqués de Santillana (1448), con la acentuación latina corriente en la época: "E los *ciclópes* dexados—en los sus ardientes fornos" (p. 167). En la poesía renacentista aparece ya la Egloga II de Garcilaso (*Obras*, 1543), según Tomás Navarro Tomás en su modélica edición de las poesías garcilasianas, con la acentuación griega *cíclopes*, que se ha adoptado modernamente, pero que era completamente insólita en el siglo XVI: "apenas en la fragua donde sudan — los *cíclopes* y mudan fatigados" (vs. 1620-1). Aunque al no coincidir la voz *cíclopes* con ninguno de los dos acentos del endecasílabo garcilasiano, acentuado en sexta y décima, resulta muy difícil precisar la verdadera acentuación que daba el poeta a este cultismo, creo que la suave y armoniosa entonación del verso aconseja la lectura *ciclópes*, corriente en la época. Véase, en efecto, cómo aparece la acentuación latina, grave y no esdrújula, en la versión castellana de *La Ulyxea* de Homero por el secretario Gonzalo Pérez (1553): "De olivo verde, gruesa, que el *Cyclópe* ..." (Lib. IX, p. 318). En la traducción clásica de *La Eneida* de Virgilio por Gregorio Hernández de Velasco (1557): "Donde halló los ásperos *Ciclópes*" (Lib. VIII, t. I, p. 487). En la versión de la oda horaciana *Solvitur acris hiems* de Fray Luis de León († 1591): "con los *Ciclópes* en la fragua ardiente" (t. II, p. 70). Y en *El Monserrate* de Virués (1588): "Ni Sicilia *ciclópe* tan disforme" (XIII, p. 547 a). "A la alta cueva del *ciclópe* fiero" (XIV, p. 550 a). Por todo ello no es de creer que en el siguiente pasaje de la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569) pueda aceptarse la acentuación griega *cíclopes*, sino la latina, *ciclópes*, que, como acabamos de ver, es corriente todavía veinte años más tarde: "Cual los *Ciclópes* suelen martillando—en las vulcanas yunques fatigarse" (II, p. 11 b). Antes de Góngora, los dos únicos casos que he podido encontrar en que el cultismo *cíclope* lleva con toda seguridad el acento esdrújulo propio de la pronunciación griega, aparecen en el siguiente pasaje del *Arauco domado* de Pedro de Oña (1596): "que el cojo con los *cíclopes* hacía" (I, p. 356 a). Y en este otro de *La Dragontea* de Lope de Vega (1592): "No suele, de los *Cíclopes* herido—escupir las centellas inflamadas" (V, 356, p. 143).

CÍTARA, II, 11 (I, 249-257).

COLORIR, XXXIV, 3 (II, 234-237). Según J. Corominas en su *DCE* (I, p. 857 a) el italianismo *colorir* aparece usado por vez primera en Góngora en 1613, precisamente en este pasaje del *Polifemo*. A su entender, *colorir* y *colorido* fueron

"probablemente tomados, en calidad de términos pictóricos, del italiano *colorire, -ito* (que son las formas normales en este idioma en lugar de *colorare -ato*).

COLUMNAS, XLIII, 2-3 (II, 390-394).

COMPETIR, XXXIV, 1 (II, 232). Registrado en el *Vocabulario* de Nebrija (1495) y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (1611) Góngora lo usa ya en uno de sus primeros sonetos, escrito en 1582: "Mientras por *competir* con tu cabello" (228, p. 463). En la poesía española renacentista es corriente a partir de las *Obras* de Garcilaso (1543): "que en delgadeza *competían* con ellos" (Egl. III, 102). Y de Juan Boscán: "Tanto, que *competir* puedes con Venus" (fol. 83). En la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez Pagán (1562): "y las que allá *compiten* con Diana" (t. II, p. 29); "con los dioses *compiten* en amores" (t. II, p. 85). En la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569) aparece la voz *competidor*: "Y otro al *competidor* de igual aprecio" (XI, p. 43 b). Y nuevamente el cultismo que estamos estudiando en *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "... que no es cosa — segura *competir* con mi grandeza" (VII, p. 37 b).

CÓNCAVO, XXXIX, 4 (II, 315-317). En fecha anterior a los ejemplos citados en el texto, lo encuentro en la traducción de la Egloga IX de Virgilio, publicada en el *Cancionero* de Juan del Encina (1496): "Desde la *cóncava* encina" (p. 307 b).

CONCEDER, XXXIX, 2 (II (308-309). Según Gili Gaya en su *Tesoro Lexicográfico* (p. 604 a) el cultismo *conceder,* que Góngora utiliza nuevamente en la Octava XLII, 1 del *Polifemo,* aparece registrado por vez primera en el *Vocabulario* de Cristóbal de las Casas (1570) y posteriormente en los diccionarios de Palet (1604) y Oudin (1607) y en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). Según J. Corominas en su *DCE* (I, p. 747 b) aparece documentado por vez primera hacia 1335 en don Juan Manuel. Por mi parte me limitaré a añadir que a mediados del siglo XV lo encuentro ya en *Las Trescientas* de Juan de Mena (1444): "las quales passando *concedan* lectores" (36 g). Y a fines del mismo siglo en el *Cancionero* de Juan del Encina (1496): "Tú me *concede,* Arethusa" (p. 312 a). Y en *La Celestina* de Fernando de Rojas (1499): "a ti me *concedo*." (t. I, p. 87); "porque te me *concediste*" (t. I, p. 88). A principios del siglo XVI, más de treinta años antes de su inclusión en el *Vocabulario* de las Casas, aparece ya en las *Obras* de Garcilaso (1543): "que fué del fiero Aquiles *concedido*" (Eleg. I, 219). En la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez Pagán (1562): "tan digna, quel primado se os *conceda*" (t. II, p. 24). En la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569): "Castigar a tu salvo te *conceda*" (XI, p. 44 a). En *Todas las obras* de Francisco de Aldana († 1578): "Don especial del cielo *concedido*" (t. I, p. 44). Y en *Algunas obras* de Fernando de Herrera (1582): "No quiero *concederos* que merece" (v. 1.007): "que el cielo le *concede*" (v. 1.726).

CONCENTO, XLI, 4 (II, 342-344). En fecha algo anterior a los ejemplos citados en el texto lo encuentro en la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez Pagán (1562): "Diziendo assí dió fin a sus *concentos* (t. II, p. 223).

CONCULCAR, LIX, 4 (II, 697).

CONCURRIR, LXII, 9 (II, 759-760). Antes de los ejemplos aducidos por mí en el texto, lo encuentro en *La Celestina* de Fernando de Rojas (1499): "donde las tres maneras de amistad *concurren*" (t. I, p. 104).

CONDUCIR, XV, 6 (I, 671-674). Según Dámaso Alonso, en la lista de *Censuras anticultistas* de su obra tantas veces citada, el cultismo *conducir* fué registrado por vez primera en el *Vocabulario* de Cristóbal de las Casas (1570) y posteriormente en el *Dictionary* en Percival (1599). No figura, en efecto, en el *Tesoro* de Covarrubias (1611), y según J. Corominas en su *DCE* (I, p. 43 a), falta en Alonso de Palencia (1490) y Nebrija (1495) y aparece por vez primera hacia 1580 en Fray Luis de León, y poco después en *La Galatea* de Cervantes (1585) Por mi parte lo encuentro ya en las *Obras de Garcilaso* (1543) muerto, como es sabido, en 1536: "y mis enfermos pies me *condujeron*" (Egl. II, v. 540); "por el Estigio lago *conducida*" (Egl. III, v. 14). En la primera parte de *La Araucana* de Alonso de Ercilla (1569): "Habían sido a la muerte *con-*

ducidos" (XII, p. 50 b); "Que ya al fin de la vida *conducidos*" (XV, p. 59 b). En *Todas las Obras* de Francisco de Aldana († 1578): "Natura a tanta alteza *conducida*" (t. I, p. 63). En *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "*Condúcenos* a tierra deseada" (VIII, p. 42 a). El propio Góngora vuelve a utilizar este cultismo en otro pasaje del *Polifemo* (XXI,): "mal *conducidos* cuando no arrastrados" (v. 163).

CONFUNDIR, XII, 4 (I, 590-593). Según Dámaso Alonso, en la lista de *Vocablos cultos de la Soledad primera* (p. 52), el cultismo *confundir* figura ya en el *Vocabulario* de Nebrija (1492), y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). Fué usado por Cervantes en el *Quijote* y Góngora lo emplea por vez primera en una composición de 1590. Mucho antes lo encuentro ya en el *Rimado de Palacio* del Canciller Pero López de Ayala († 1407) en la forma *confonder:* "Por su muy grant sobervia allý se *confondieron*" (69 d); "Pídote por merçed que asy non me *confondas*" (1.018 d). Que usa también Juan de Mena en *Las Trescientas* (1444): "viçio que todos los bienes *confonde*" (99 b). A principios del siglo XVI aparece en la *Egloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* de Juan del Encina (1509): "Que no me *confunda* persona que viva" (p. 205). Y en la traducción del *Asno de Oro de* Apuleyo de Diego López de Cortegana (Sevilla, 1513): "y de todo se *confunde* la mar con la tierra" (Lib. II, cap. I, p. 12 a). En las *Obras* de Garcilaso (1543): "y al fin él, *confundido* de alboroto" (Egl. II, 1.250); "tu ver al contemplalla no *confunda*" (Egl. II, 1793). En la *Canción a la batalla de Lepanto* de Fernando de Herrera, publicada en la *Relación de la guerra de Cipré* (1572): "Temblaron los pequeños *confundidos*" (v. 21); "y su faz de inominia *confundiste*" (v. 130). E innumerables veces en la edición herreriana de *Algunas obras* (1582), como en *La Araucana* de Ercilla (1569) y en *La Austríada* de Juan Rufo (1584), casi siempre en la forma de participio *confuso* que aparece en la Octava XXXI, 5.

CONFUSO, XXXI, 5 (II, 183-185). Según Dámaso Alonso, en la *LPG,* el cultismo *confuso* aparece registrado por vez primera en el *Vocabulario* de Nebrija (1492), y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (1611); fué usado ya por Gonzalo de Berceo y se encuentra en el *Quijote* de Cervantes. A estos datos puedo añadir, por mi parte, que dicho cultismo aparece también en el *Rimado de Palacio* del Canciller Pero López de Ayala († 1407): "Ca turbado, *confuso,* travaja por aver" (1.680 c). En el *Planto de la Reina Margarida* del Marqués de Santillana († 1458): "... por do fué *confuso*" (VII, 47). En el *Cancionero* de Jorge Manrique († 1479): "ni rehuso ser *confuso*" (II, 625). En la poesía renacentista del siglo XVI aparece ya en las *Obras* de Garcilaso (1543): "se muestran lastimadas y *confusas*" (Eleg. I, 15). En la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez Pagán (1562): "por el *confuso* reyno de Neptuno" (t. II, p. 53). En la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569): "A lo menos *confuso* se detenga" (I, p. 4 a). En *Todas las Obras* de Francisco de Aldana († 1578): "Y la *confusa* gente en blanco polvo" (t. I, p. 180): "Un espiritual *confuso* mundo" (t. I, p. 210). Y en *Algunas obras* de Fernando de Herrera (1582): "tal me tienen *confuso* y temeroso" (v. 539); "dolor *confuso,* vergonçosa afrenta" (v. 1.371).

CONTACTO, XLVII, 5 (II, 496). El casual hallazgo del siguiente pasaje de la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* de Valdivielso (1607) muestra que este cultismo había sido usado ya en el lenguaje poético antes de Góngora: "Porque aunque el puro cándido cordero — no había con su *contacto* sacrosanto — hecho santo al Jordán, virtud tenía — para dársela al agua en cualquier día" (XXII, página 231 a).

COPIA, VI, 10 (I, 434-438) y XX, 2 (I, 771-776). En fecha anterior a los ejemplos mencionados en el texto encuentro ya el cultismo *copia* en *El Laberinto* de Juan de Mena (1444): "Marmárida toda, do es grand la *copia* — de gente veloçe de los trogloditas" (49 e-f). Y en *La Celestina* de Fernando de Rojas (1499): "adonde dexó encerrada tal *copia* de oro y plata" (t. I, p. 99).

COPIA (it. pareja), LX, 8 (II, 715-719).

CORO, XLVIII, 6 (II, 484-485). En fecha anterior a los ejemplos de Garcilaso

(1543), Hernández de Velasco (1557), Herrera (1582), Barahona de Soto (1585), etcétera, citados en el texto, encuentro ya este cultismo en *El Laberinto* de Juan de Mena (1444): "con armonía de aquel dulçe *coro*" (6 g). Y en el *Infierno de los enamorados* del Marqués de Santillana († 1458): "en el miserable *coro*" (LX, 480).

CORONAR, XXXIII, 3 (II, 220-221). Según Gili Gaya, en su *Tesoro Lexicográfico* (p. 644 c), aparece registrado por vez primera en el *Vocabulario* de Nebrija (1492), y posteriormente en los de Cristóbal de las Casas (1570), Percival (1599), Palet (1604), Oudin (1607) y en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). Góngora lo emplea ya en uno de sus primeros romances, *Amarrado al duro banco*, escrito en 1583, en la acepción de "rematar", "culminar", que utiliza en este pasaje del *Polifemo:* "las murallas de mi patria, — *coronadas* y soberbias" (12, p. 26). En la acepción corriente de "poner la corona en la cabeza", registrada por Covarrubias, es muy corriente en los textos medievales y lo encuentro ya en el *Rimado de Palacio* (1407) del Canciller Pero López de Ayala (199 c), y antes en el *Decir al nascimiento del Rey Don Juan* de Micer Francisco Imperial escrito en 1405: "Dueñas e donzellas todas *coronadas* — con coronas de oro e piedras labradas" (p. 143). (Téngase en cuenta, además, que según Menéndez Pidal, *Cantar de Mío Cid* (vol. II, *Vocabulario*, p. 596-7), es ya frecuente en el *Cid* y en Berceo el sustantivo *coronado*, "clérigo".) Sólo en esta primera acepción aparece en los primeros renacentistas del siglo XVI, y concretamente en las *Obras* de Garcilaso (1543): "Marte, que al enemigo condenaba — y al mozo *coronaba* en el fin della" (Egl. II, 1.390-91); "En esto el claro viejo río se vía — que del agua salía muy callado, — de sauces *coronado...*" (Egl. II, 1.590-92). Lo mismo en la *Floresta de Varia Poesía* de Diego Ramírez Pagán (1562): "Yo de laurel, y tú de verde palma — *coronados* orilla el grande Ybero" (t. II, p. 148). Y en *Algunas obras* de Fernando de Herrera (1582): "El ímpio Febo este dolor consiente... — i altivo de sus trenças se *corona*" (v. 1.637). Es preciso advertir, sin embargo, que ya en la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569) aparece en el sentido de "rematar una cumbre", "cubrir la cima de un monte o eminencia", como puede verse en el siguiente pasaje: "Estaba el alto cerro *coronado* — del poderoso ejército enemigo" (IV, p. 21 b); "Y la frígida nieve los collados — sacuden de sus cimas levantadas, — ya de la nueva yerba *coronadas*" (IX, p. 34 a). En la misma acepción lo encontramos en *Todas las Obras* del Capitán Francisco de Aldana († 1578): "Dichoso monte en cuya altiva frente — de pinos, y altas hayas *coronada*" (t. I, p. 68). Y en *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "Un alto monte, lleno de aspereza, — de espadas y de lanzas *coronado*" (IV, p. 22 a).

COTURNO, XXXVIII, 3 (II, 298-301).

CRISTAL, XXIV, 12 (II, 77-83). En lo que respecta a su empleo en textos medievales, lo encuentro ya en la primera mitad del siglo XIII en la *Vida de Santa María Egipciaca*, donde aparece ya la metáfora "carne femenina" = "cristal", tan grata a Góngora: "braços e cuerpo e todo lo ál — blanco es como *cristal*" (p. 49). Aparece igualmente en el *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita (1343), y aunque no lo encuentro en el *Rimado de Palacio* del Canciller Pero López de Ayala († 1407), lo usa ya, a principios del siglo XV, Micer Francisco Imperial en el *Decir al nascimiento del Rey Don Juan*, fechado en 1405: "Mas las alunbran que claros *cristales*" (p. 145). Alfonso Alvarez de Villasandino († 1424), en una de sus cantigas amorosas, en la que incide también en la comparación de los pechos femeninos con el cristal: "Alvos pechos de *cristal;* — de alabastro muy broñido" (VIII, p. 134 a). Lo usa también el Marqués de Santillana († 1458) en el *Diálogo de Bías contra Fortuna:* "Face del agua *christal*" (XXXVI, p. 285 b).

CRISTALINO, XLV, 1 (II, 421-429). El cultismo *cristalino* aparece ya en la segunda mitad del siglo XV en las *Coplas de contempto del mundo* del Condestable don Pedro de Portugal († 1466): "Dame tu escudo claro, *cristalino*" (p. 383). Pero su verdadero divulgador en la poesía española renacentista pa-

rece haber sido Garcilaso, que lo emplea reiteradamente en sus *Obras* (1543): "Corrientes aguas, puras, *cristalinas*" (Egl. I, 239); "una labrada y *cristalina* — urna" (Egl. II, 1.172-3); "por debajo de puentes *cristalinas*" (Egl. II, 1.438); "Con tanta mansedumbre el *cristalino* — Tajo" (Egl. III, 65-6); "las *cristalinas* ondas se cubrieron" (Egl. III, 376); "Pisa el inmenso y *cristalino* cielo" (Eleg. I, 268). Aparece también en las *Obras* de Juan Boscán (1543): "O verdes de color, o *christalinas*" (fol. 92 v.). En la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez Pagán (1562): "por un veril y engaste *christalino*" (t. II, p. 149); "Cercado estás de *christalinas* fuentes" (t. II, p. 87). En la segunda parte de *La Araucana* de Ercilla (1578): "De *cristalinas* losas trasparentes" (XXIII, p. 88 b). En *Todas las Obras* de Francisco de Aldana († 1578): "De otro cielo mayor que el *cristalino*" (t. I, p. 58). Y en las *Canciones entre el Alma y el Esposo* de San Juan de la Cruz († 1591): "¡Oh *cristalina* fuente!" (XII, 56.

CULTO (docto, selecto), I, 3 (I, 96-107).

CULTO (cultivado), XXXVI, 4 (II, 263-266). El cultismo *culto*, en el sentido de "cultivado" aplicado a la tierra, se encuentra también en el *Arauco domado* de Pedro de Oña (1596): "Que en el distrito y término serrano — tenemos una gruesa y *culta parte*" (IX, p. 395 a).

CULTO (venerado), XXIX, 2 (II, 149).

CUNA, X, 5 (I, 540-542). Según Gili Gaya, en su *Tesoro Lexicográfico* (p. 688 c), está ya registrada en el *Vocabulario* de Nebrija (1492), en el de Cristóbal de las Casas (1570) y en los diccionarios de Percival (1599), Rosal (1601) y Oudin (1607) antes del *Tesoro* de Covarrubias (1611), quien señala que está "tomado del nombre latino *cunae, cunarum*" (p. 387 a). Según J. Corominas, en su *DCE* (II, p. 115 b), aparece por vez primera en Gonzalo de Berceo. Por mi parte lo encuentro como latinismo evidente en *El Laberinto* de Juan de Mena (1444): "si Febo, dexada la delia *cuna*" (169 c). En el *Diálogo de Bías contra Fortuna* del Marqués de Santillana († 1458): "Las culebras en la *cuna*" (LXXVII, página 291 a). Aparece también en las *Obras* de Garcilano (1543): "En la pequeña *cuna* se leía" (Egl. II, 1.282). Y en *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "De otro nuevo Jasón te hizo *cuna*" (V, p. 26 a); "Desde la *cuna* hizo ser amable" (XX, p. 106 a).

CUPIDO, XXV, 1 (II, 85).

DEIDAD, XV, 2 (I, 661-662). J. Corominas, en su *DCE*, se limita a consignar que dicho cultismo aparece hacia 1499 en *La Celestina*, dato, aunque de fecha posterior, que hay que añadir a los ejemplos de Mena (1444) y Santillana († 1458), aducidos por mí en el texto. Por mi parte lo encuentro, además, en las *Coplas de contempto del mundo* del Condestable don Pedro de Portugal († 1466): "Tu eres amada de la *deidad*" (p. 401). Y en las *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique (h. 1.476): "el mundo non conoció — su *deydad*" (IV, p. 91). Según veo en el *Glosario sobre Juan Ruiz* de J. M.ª Aguado (p. 344), antes aparece ya en el *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita (1557 d.).

DELFIN, XVII, 5 (I, 718-733). Según J. Corominas, en su *DCE*, la forma *dalfyn* aparece ya por dos veces en el *Cancionero de Baena* a principios del siglo XV, y la forma culta *delfín*, en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490) y en el *Vocabulario* de Nebrija (1492). Por mi parte puedo añadir que *delfín* aparece ya en *El Laberinto* (1444) de Juan de Mena (170 c) como puede verse en el pasaje citado en el texto (I, 726) y en la traducción de la Egloga VIII de Virgilio, de Juan del Encina, publicada en su *Cancionero* (1496): "y entre *delfines* tañer" (p. 303 a). A partir de Garcilaso es de uso corriente en la poesía española renacentista, con la profusión que indican los ejemplos citados en el texto.

DELICIAS, LVI, 6 (II, 648-649). Según J. Corominas, en su *DCE* (II, p. 122 a), el cultismo *delicias* aparece documentado por ver primera en el *Tesoro* de César Oudin (1607). "Se halla también en Covarrubias (1611), en Góngora (1613), en Saavedra Fajardo (1640) y en autores posteriores —añade nuestro gran lexicógrafo—, pero es ajeno al vocabulario de la Edad Media, de la *Celestina*,

Alonso de Palencia, Nebrija, Sánchez de la Ballesta, Crist. de las Casas, Percival (1599), el *Quijote*, etc. Hasta entonces se dijo *deleite*. Por otra parte, en el *Cid* y en Berceo (*S. Lor.*, 197; *S. Or.*, 13) se halla el masculino *delicio*, tomado del lat. *delicium*." Por mi parte, lo encuentro, de manera completamente aislada y esporádica, en el *Diálogo de Bías contra Fortuna* del Marqués de Santillana († 1458): "Por mis *delicias* nin males" (CLXI, p. 301 a). Además de los ejemplos de Ercilla (1578) y Pedro de Oña 1596), citados por mí en el texto, encuentro el cultismo *delicioso* en el *Arauco domado* de este último (1596): "En ocio allí la gente se detuvo — un *delicioso* mes, el cual pasado" (III, p. 365 b). Es preciso advertir que, según Coromnias, *delicioso* se haya ya en Berceo (*Signos*, 27), y según Dámaso Alonso, en la *LPG*, en el *Calila e Dimna* (p. 127) y en Fernán Pérez de Guzmán (p. 578), a pesar de lo cual puedo asegurar que es rarísimo en textos posteriores hasta fines del siglo XVI, en que aparece el ejemplo que acabo de mencionar.

DERIVAR, XLIX, 4 (II, 530-534). A los ejemplos citados en el texto acerca del uso de este cultismo puedo añadir el siguiente pasaje de la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez Pagán (1562): "que spíritu dará spíritu al verso — si el que de Luscitano se *diriva*" (t. II, p. 132). Este otro de la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569): "Estaba en un caballo *derivado* — de la española raza, poderoso" (VI, p. 26 b). Y otro de la tercera parte del mismo poema (1589): "La guerra fué del cielo *derivada*" (XXXVII, p. 134 a). Un nuevo ejemplo de *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "Los de Arcos se *derivan*, que mudables" (XVII, p. 92 a). Y otros dos de la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* de Valdivielso (1607): "Que de tu luz eterna se *deriva*" (I, p. 142 a). Especialmente este último, en el cual el cultismo *derivar* aplicado a los vientos aparece en un sentido idéntico al de Góngora: "Que de unos montes de calidad fría — por las nieves que en ellos caen sin tasa, — *deriva* el enojado y recio viento" (XX, página 223 a).

DESCENDER, XXXIII, 3 (II, 220-221). Según J. Corominas, en su *DCE* (II, página 137 b), el verbo *descender* aparece documentado por vez primera en Gonzalo de Berceo, pero —añade— "es seguro que no era enteramente popular". Por mi parte lo encuentro en el *Glosario sobre Juan Ruiz* de J. M.ª Aguado (p. 338), en el *Rimado de Palacio* (156 d) del Canciller Pero López de Ayala († 1407), en *La Celestina* (1499) de Fernando de Rojas (t. I, p. 88-9), en el *Cancionero* (p. 92) de Jorge Manrique († 1479), en el *Cancionero* (p. 17) de Juan del Encina y en las *Obras* (fol. 85 v.) de Boscán (1543), en estos dos últimos en la forma *decender*, que aparece también, aunque en el sentido de "proceder", en las *Obras* de Garcilaso (1543): "de mi sangre y abuelos *decendida*" (Egl. II, 171). Pero en la acepción de "bajar", en la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez Pagán (1562): "*Descienda* de su monte y alto assiento" (t. II, p. 131). En una y otra forma es muy corriente en la poesía española renacentista.

DESTILAR, 2, 6 (II, 553-555). Según J. Corominas, en su *DCE*, aparece hacia 1499 en *La Celestina* de Fernando de Rojas, y en 1550 en Andrés Laguna. En fecha anterior a estos ejemplos, y a los citados por mí en el texto, lo encuentro en las *Coplas de contempto del mundo* del Condestable don Pedro de Portugal († 1466): "*Distila* en mi pecho tus dulces doctrinas" (p. 383).

DEVOTO, XXXI, 5 (II, 183-185). Según J. Corominas, en su *DCE* (IV, p. 764 a), el cultismo *devoto* aparece ya documentado en Gonzalo de Berceo. Es muy corriente en textos medievales, por influjo eclesiástico, aunque siempre parece haber sido voz culta, de uso literario y selecto, frente a la voz popular *piadoso*. Lo encuentro en el *Glosario de Juan Ruiz* (p. 341), en el *Rimado de Palacio* del Canciller Pero López de Ayala († 1407): "Con *devoto* coraçón e con muy omil gemido" (402 b). En *El Laberinto* de Juan de Mena (1444): "por su onesto bevir e *devoto*" (96 h); "con un armonía de estilo *devoto*" (200 g). En la *Egloga trovada de Navidad* de Juan del Encina, publicada por vez primera en la edición de su *Cancionero* de 1507: "Sesudos e muy *devotos*" (p. 146). En el sentido amoroso y profano que Góngora utiliza en este pasaje aparece ya en

el *Sermón de Amores* de Cristóbal de Castillejo (1542): "Todos van de amor heridos, — dice un *devoto* doctor" (vs. 232-3). Y en la Egloga de Juan de Morales publicada en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa (1605): "Do la sangre inocente de un cordero — vierta la mano del pastor *devoto*" (p. 12 a).

DIAMANTE, XXXVII, 4 (II, 287-289). Según Dámaso Alonso, en la *LPG,* el cultismo *diamante* aparece ya en el *Arte Cisoria* de Enrique de Villena († 1434), en el Marqués de Santillana († 1458) y en el Cartujano († 1522); está registrado en el *Vocabulario* de Nebrija (1492) y en el *Tesoro* de Covarrubias (1611), y aparece en el *Quijote* de Cervantes. Por su parte, J. Corominas, en su *DCE* (II, página 165 a), lo encuentra documentado por vez primera en el *Libro de Alexandre,* y registrado en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490), y señala que la forma *diamán* está ya en el *Cancionero* de Baena (1445). A estos datos me limitaré a añadir que en la forma culta *diamante* lo usa ya Micer Francisco Imperial en el *Decir al nascimiento del Rey Don Juan,* escrito en 1405: "Coronas de piedras e de *diamantes*" (p. 143). Como puede verse en los ejemplos aducidos en el texto, es de uso corriente en la poesía española renacentista a partir de Garcilaso (1543).

DICTAR I, 1 (I, 75-89). Según Dámaso Alonso, en la *LPG,* aparece ya en la *Primera Crónica General.* Por su parte, J. Corominas, en su *DCE,* lo encuentra documentado por vez primera en Berceo. Véase profusamente anotado su empleo a partir del *Laberinto* de Juan de Mena (1444) en el texto correspondiente a la presente nota.

DIRIMIR, LX, 8 (II, 717-719).

DISONANTE, XLVIII, 4 (II, 507-509).

DISPENSAR, XXXVII, 1 (II, 278-281). El cultismo *dispensar,* en el sentido de "dar", "conceder", "otorgar", "distribuir", no figura en las listas de vocablos cultos incluídas por Dámaso Alonso en *LPG.* Según J. Corominas, en su *DCE* (III, p. 755 b), aparece ya en el siglo XIII en las *Partidas* (Cuervo, *Diccionario,* II, 1.269-72) y procede del lat. *dispensare,* "distribuir", "administrar". Por mi parte, lo encuentro registrado en el *Vocabulario* de Nebrija (1495) y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). En su acepción genuinamente latina, usada por Góngora en este pasaje, lo encuentro en *Todas las Obras* de Francisco de Aldana († 1578): "Pues quanto el sin rodeo centro *dispensa* — tanto *dispensa* el centro sin Esfera" (t. II, p. 79). En *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "... como se *dispensa* — a vuestra costa el bien de los extraños" (XII, p. 63 a); "Y el duro corazón que lo *dispensa*" (XIII, p. 67 a). Y en el *Arauco domado* de Pedro de Oña (1596): "Decidme lo que el cielo dél *dispensa*" (VI, p. 384 b).

DISPOSICIÓN, XXXV, 1 (II, 241-242).

DIVIDIR, LV, 1 (II, 627-630). Según Dámaso Alonso, en la *LPG,* el cultismo dividir aparece registrado por vez primera en el *Vocabulario* de Cristóbal de las Casas (1570) y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). Según el docto gongorista, es cultismo muy antiguo, usado ya en el *Lapidario* de Alfonso X el Sabio, en el *Corvacho* del Arcipreste de Talavera (1438), en las obras del Marqués de Santillana († 1458) y en el *Quijote* de Cervantes. Góngora lo emplea por vez primera en una composición fechada en 1586. Por mi parte puedo añadir que a principios del siglo XVI aparece ya en la *Egloga de Plácida y Vitoriano* de Juan del Encina (1514): "Se *dividiese* entre nos" (p. 336). Y es de uso corriente en la poesía española renacentista a partir de las *Obras* de Garcilaso (1543): "que las agudas proras *dividían*" (Egl. II, 1.625); "escudos en pedazos *divididos*" (Egl. II, 1.688). Del barcelonés Juan Boscán (1543): "Un estrecho de mar los *dividía*" (fol. 74). Y de la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569): "Que de españoles cuerpos *dividían*" (III, p. 16 a).

DIVINO, XVII, 2 (I, 709-712). Según J. Corominas, en su *DCE,* aparece ya en la segunda mitad del siglo X en las *Glosas* de Silos y posteriormente en Berceo. No lo encuentro en el *Cid,* ni en el *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita, pero aparece en *El Laberinto* (276 g) de Juan de Mena (1444), en el *Infierno*

de los enamorados (XII, 91) del Marqués de Santillana († 1458), en las *Coplas por la muerte de su padre* (XXXVIII, p. 108) de Jorge Manrique († 1479), en el *Cancionero* (p. 30) de Juan del Encina (1496) y es corriente en la poesía española renacentista a partir de las *Obras* de Garcilaso (1543): "y aquella voz *divina*" (Egl. I, 372); "*Divina* Elisa, pues agora el cielo" (Egl. I, 394); "las *divinas orejas*" (Egl. II, 615); "por *divino* consejo puso en arte" (Egl. II, 1.176); "en quien se informaría un ser *divino*" (Egl. II, 1.194).

DORIS, XIII, 1 (I, 604-606).

DULCE, III, 4 (I, 271). Según Dámaso Alonso, en la *LPG,* el cultismo *dulce* aparece registrado por vez primera en el *Vocabulario* de Nebrija (1492) y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). Nuestro eximio gongorista señala, además, su aparición en la *Primera Crónica General,* en el *Corvacho* del Arcipreste de Talavera (1438) y en las obras del Marqués de Santillana († 1458) y del Cartujano. Góngora lo usa por vez primera en una composición fechada en 1582. A estos datos me limitaré a añadir que es ya muy frecuente en *El Laberinto* de Juan de Mena (1444): "con armonía de aquel *dulçe* coro" (6 g); "e *dulces* palabras allí donde tocan" (111 b); "e de los vuestros assí *dulçe* gloria" (297 g). En el *Cancionero* de Juan del Encina (1496): "Comigo tan *dulces* cantando armonías" (p. 286); "*Dulce* me eres, Galathea" (p. 298). Y de uso corriente en la poesía renacentista del siglo XVI a partir de Garcilaso, que lo emplea reiteradamente en sus *Obras* (1543): "se quejaba tan *dulce* y blandamente" (Egl. I, 52); "Tu *dulce* habla ¿en cuya oreja suena?" (Egl. I, 127); "donde con *dulce* sueño reposaba" (Egl. I, 249); "hinchen el aire de *dulce* armonía" (Egl. II, 69). Góngora usa nuevamente este cultismo en las Octavas XIII, 2; XXIII, 4; XXIV, 11; XXXIV, 2; XXXVI, 6; XXXIX, 2; XLVI, 2; XLVIII, 7; LII, 1, y LX, 1.

DULCEMENTE, XXIII, 5 (II, 40-42).

DULCÍSIMO, XXIV, 4 (II, 103-105).

ECO, XII, 3 (I, 587-590). El cultismo *eco,* que no figura en el *Vocabulario* de Nebrija (1495), aparece ya, según J. Corominas, es su *DCE* (II, p. 212) a), en un pasaje del *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490) y está registrado por vez primera en el *Vocabulario* de Cristóbal de las Casas (1570). Figura ya en el *Tesoro* de Covarrubias (1611) como sustantivo: "Echo vale tanto como sonido" (p. 492 a). Como personaje mitológico aparece ya en *El Sueño* del Marqués de Santillana: "e si *heco* respondía — a sus discordantes vozes" (XXXVIII, 293-4). En la poesía española renacentista aparece casi siempre como personaje mitológico, aunque, claro está, con el mismo sentido de repetición de la voz o del sonido a que dió nombre la ninfa Eco. Véase, por ejemplo, en las *Obras* de Garcilaso (1543): "*Eco* sola me muestra ser piadosa; — respondiéndome prueba conhortarme" (Egl. II, 598-9). En la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez Pagán (1562): "la selva remedava sus acentos, — y alegre de un collado *Eco* responde" (t. II, v. 223). Lo mismo en *El Monserrate* de Virués (1588): "Con los acentos últimos gustosos, — que los llevó por él con voz sonora — *Eco,* de los desiertos moradora" (III, p. 513 a). En cambio, en *La Austríada* de Juan Rufo (1584) aparece ya como sustantivo, en masculino: "Y el *eco* se escuchó en la Berbería" (VII, p. 39 b).

EJERCICIO, III, 2 (I, 262-264). Según J. Corominas en su *DCE,* el cultismo *ejercicio* aparece hacia 1490 en *La Celestina* de Fernando de Rojas, en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490) y en el *Vocabulario* de Nebrija (1492). Por mi parte me limitaré a añadir que aparece también en la *Egloga de Plácida y Vitoriano* de Juan del Encina (1514): "Porque con tal *ejercicio*" (p. 261). Y en el *Sermón de Amores* de Cristóbal de Castillejo (1542): "Amor en este *ejercicio*" (v. 2.045). Como puede verse por los ejemplos citados en el texto, es corriente en la poesía española renacentista a partir de Garcilaso.

EMINENCIA, XXXIII, 5 (II, 229-230). Según J. Corominas, en su *DCE* (II, página 234 b), el cultismo *eminencia* aparece ya hacia 1556-7 en Fray Luis de Granada. Por mi parte, puedo añadir a estos datos, y a los ejemplos menciona-

dos en el texto, que en fecha muy anterior lo encuentro ya en el *Diálogo de Bías contra Fortuna* del Marqués de Santillana († 1458): "Dioses con grand *eminencia*" (CLXXVI, p. 303 a). Y en las *Coplas de contempto del mundo* del Condestable don Pedro de Portugal († 1466): "Ni reguardar puede su grand *eminencia*" (p. 400).

EMINENTE, VII, 2 (I, 444-446). Según J. Corominas en su *DCE* (II, p. 234 b), el cultismo *eminente* está registrado por vez primera en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490) y se encuentra ya en 1537 en el Maestro Alejo Venegas y en muchos autores del siglo XVI. Por mi parte lo encuentro ya en las *Coplas de contempto del mundo* del Condestable don Pedro de Portugal († 1466): "Tu, que te pienssas ser muy *eminente*" (p. 389); "Buscais en tinieblas la luz *eminente*" (p. 393); "Tened vuestras preces en lo *eminente*" (p. 406).

ÉMULO, VII, 7 (I, 458-461); XIV, 5 (I, 648-650).

ERIGIR, XLIII, 9 (II, 407-408).

ERITREA, XIV, 5 (I, 648-650).

ERRANTE, XXI, 5 (I, 789-794).

ESCAMADO (escamoso), XV, 8 (I, 676-678).

ESCOLLO, V, 1 (I, 370-374). Según J. Corominas, en su *DCE* (II, p. 353 a), se trata de un italianismo, tomado del italiano *scoglio,* documentado por vez primera en el *Tesoro* de Oudin (1607) y en Góngora en aquel mismo año (ed. F. D. I., 288). "Se halla también, algo más tarde —añade—, en Quevedo y en Ovalle, y de Oudin pasó a Minshew (1623), pero falta en Alonso de Palencia, Nebrija, P. Alcántara, Covarrubias, en el léxico de la *Celestina* y del *Quijote* y en otras fuentes medievales y clásicas. Góngora emplea el vocablo muchísimas veces, después de 1607 *(Polifemo, Soledades,* etc.), hasta el punto de que se convirtió en vocablo característico del estilo gongorino (vid. Alemany): esto indica palabra ajena al uso vulgar, italianismo reciente, apoyado en el lat. *scopulus;* todavía en 1570 C. de las Casas no conoce al it. *scoglio* otro equivalente castellano que *peñasco.*"

ESPACIOSO, VI, 8 (I, 432-433):

ESPLENDOR, XIV, 8 (I, 654-657).

ESPUMA, II, 7 (I, 231-239). Según J. Corominas en su *DCE,* aparece documentada por vez primera en la *Vida de Santo Domingo de Silos* de Berceo, y figura posteriormente es el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490) y en el *Vocabulario* de Nebrija (1495). Como es lógico, la encuentro registrada en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). Debo advertir, sin embargo, que no parece haber sido popular, por lo menos hasta el siglo XV, y en el pasaje de *Las Trescientas* de Juan de Mena, donde lo encuentro, parece ser un latinismo consciente extraído directamente de un verso de la *Farsalia* de Lucano: "*Espuma* de canes que el agua reçelan" (243 a). Buena prueba de ello es que no aparece en el *Cancionero* de Jorge Manrique († 1479) y que no he logrado encontrarlo en el *Cancionero* de Juan del Encina (Salamanca, 1496). El *Diccionario de Autoridades* cita como texto más antiguo un pasaje de *Los ocho Problemas* de Francisco López de Villalobos (Zamora, 1543) y otro del comentario de Andrés Laguna a *Dioscórides* (Amberes, 1555). Ya es corriente en las *Obras* de Garcilaso (1543): "mueve la blanca *espuma* como argento" (Egl. II, 1.499); "y levantó del río *espuma* al cielo" (Egl. II, 1.815); "y de la blanca *espuma* que movieron" (Egl. III, 375). En las de Juan Boscán, publicadas en la misma edición: "Donde brama la mar y echa su'*spuma*" (fol. 95); "Dexando con la'*spuma* un largo rastro" (fol. 108). En la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569): "La blanca *espuma* en torno levantaban" (XIII, p. 53 b). Y en la segunda parte del mismo poema (1578): "De blanca *espuma* el rastro levantando" (XXIV, página 90 b). Y en la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez Pagán (1562): "de la *espuma* del agua, do no ay suelo" (t. II, p. 61); "quieros creher, y buélvese en *espuma*" (t. II, p. 121).

ESTATUA, XXIX, 3 (II, 149-150). Según J. Corominas en su *DCE* (II, p. 421 a), el cultismo *estatua* aparece registrado por vez primera en el *Universal Vocabula-*

rio de Alonso de Palencia (1490). Por mi parte lo encuentro, además, en el *Vocabulario* de Nebrija (1495) y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). En los textos medievales, aparece ya con la grafía latina en los *Milagros* de Berceo: "Facie a la su *statua* el enclin cada día" (II, 76). A principios del siglo XVI se encuentra en la traducción del *Asno de Oro* de Apuleyo por Diego López de Cortegana (1513): "pues ya las *estatuas* y ymágenes" (p. 11 a). En la poesía renacentista, además de los ejemplos citados en el texto, aparece ya en la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez Pagán (1562): "donde la *estatua* tuya se mostrava" (t. II, p. 149). Y en *Todas las Obras* de Francisco de Aldana († 1578): "Como suele dezirse que a la *Estatua* — precede la materia de que es hecha" (t. I, p. 211).

ESTIVAL, XVIII, 4 (I, 742-748). Aunque está ya registrado en el *Vocabulario* de Nebrija (1495) y en el *Tesoro* de Covarrubias (1611), en la voz *estío*, el cultismo *estival* es de uso mucho menos frecuente en la poesía española del siglo XVI que el cultismo *estivo,* también genuinamente latino. En efecto, este último aparece ya en las *Obras* de Garcilaso (1543): "ardiendo ya con la calor *estiva*" (Egl. I, verso 123). En *Todas las Obras* de Francisco de Aldana († 1578): "azogue corre al Oriente *estivo*" (t. II, 57). En *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "y el esfogar del sol el rayo *estivo*" (XI, p. 59 a). Y en el *Arauco domado* de Pedro de Oña (1596): "A la del tiempo *estivo* parec'a" (V, p. 373 b); "A la sazón que sale el tiempo *estivo*" (XVIII, p. 446 a).

ETÓN, XLIII, 2 (II, 387-390).

EXCELSO, L, 6 (I, 139-141). En fecha muy anterior a los ejemplos citados en el texto encuentro este cultismo en el *Diálogo de Bías contra Fortuna* del Marqués de Santillana († 1458): "Nin de más *excelsa* gloria" (LXXI, p. 290 a). Y en las *Coplas de contempto del mundo* del Condestable don Pedro de Portugal († 1466): "Miremos al *excelso* et muy grande Dios" (p. 383); "Fué del *excelso* amado et amigo" (p. 399); "Y pues el *excelsso* se llama clemente" (p. 401).

EXCELSO (alto), XLII, 2 (II, 744-745).

EXPRIMIR, XIX, 5 (I, 764-765). Según Dámaso Alonso en la *LPG,* el cultismo *exprimir,* que el gran poeta cordobés usa además en otro pasaje del *Polifemo* ("la sangre que *exprimió* cristal fué puro", LXII 10 (II, 760-761) aparece registrado por vez primera en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490) y posteriormente en el *Vocabulario* de Cristóbal de las Casas (1570) en la forma *esprimir* y en el *Tesoro* de Covarrubias (1611), donde lo encuentro en esta forma (p. 558 b) y con la grafía cultista *exprimir* (p. 576 b). Según el docto gongorista, con esta grafía latina aparece ya en la *Primera Crónica General* y se encuentra en el *Quijote* (1615). Por su parte, J. Corominas, en su *DCE* (II, p. 466 b), escribe a este propósito: "Con la excepción de Alonso de Palencia, la grafía cultista con *x* es rara hasta *Autoridades;* escriben *esprimir* C. de las Casas (1570), Covarr., Oudin, Franciosini, aunque ya se halla *exprimieron* en el *Quijote* (II, XVII, 60 v.)." A juicio del gran lexicógrafo, quien apunta sagazmente que "la antigua forma castellana sería *espremir*", no se trata de un cultismo: "Sin embargo —añade—, el vocablo era indudablemente representante popular de la voz latina, y la grafía con *x* es injustificada históricamente." En realidad, se trata de una corrección cultista, puramente ortográfica, señalada ya por Covarrubias: "Todos estos vocablos se pueden escribir con X en lugar de la S: *exprimir,* expreso, etc." (p. 558 b). Según parece, esta grafía cultista, que aparece raramente en el sentido de "expresar", "manifestar", escrito siempre *esprimir,* fué adoptada en la forma culta *exprimir* en la acepción de "estrujar", "apretar", "extraer zumo", usada por Góngora en este pasaje. Pese a estar registrado en las dos formas en el *Tesoro* de Covarrubias y de constar en ambas como primera acepción ("*Esprimir*... como exprimir la uva o otra cosa que, apretándola, eche de sí algún humor." 558 b; "*Exprimir.* Apretar alguna cosa, sacando sugo de ella." 576 b) el uso del cultismo *exprimir* en este sentido es rarísimo antes de Góngora. El único de los poetas españoles de los siglos XVI y XVII que he consultado que en una obra anterior al *Polifemo*

gongorino emplea corrientemente este cultismo aplicado, al igual que Góngora, a las uvas y racimos es José de Valdivielso en la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* (1607). En efecto, además del ejemplo ya citado en el texto, es preciso tener en cuenta los siguientes pasajes del mismo poema: "la carpa opima — *exprimida*" (I, p. 139 a); "Al que *exprime* las uvas, le adivina — la presta vuelta a la dorada copa" (V, p. 158 b); "Serás la viga del lagar que *exprimas* — este racimo que a tu pecho arrimas" (XXII, p. 232 b).

EXTREMO, XVI, 6 (I, 696-698). El cultismo *extremo*, en la acepción de "último", "postrero", no figura en las listas de vocablos cultos incluídos por Dámaso Alonso en la *LPG*. Según J. Corominas en su *DCE* (II, p. 468, a), en la forma *estremo* aparece en el *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita (1343), está registrado en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490), y es "bastante frecuente en todas las épocas, sobre todo desde el siglo XVI, pero en la Edad Media apenas se usaba otra cosa que *estremado*, único que registra Nebrija". Por mi parte, lo encuentro en el *Rimado de Palacio* del Canciller Pero López de Ayala († 1407): "Dexan lo en los *estremos* mal fadado, bien a osadas" (383 c). En *La Celestina* de Fernando de Rojas (1499): "contino están posadas en los *estremos*" (t. I, p. 139). En el *Diálogo de Mujeres* de Cristóbal de Castillejo (1544): "A la verdad su lugar — queréis, sin tocar *estremos*" (vs. 281-2). Aunque con la grafía popular aparece en su sentido latino en las *Obras* de Garcilaso (1543): "clavándola en la tierra por las puntas — *estremas* de las alas, sin rompellas" (Egl. II, 269-70). Y en *Todas las Obras* de Francisco de Aldana († 1578): "Qualquier mal aquí su *estremo* y cabo" (t. I, p. 136); "Al de los siete gran Planeta *estremo*" (t. II, p. 59); "Huyendo el Nilo en las *estremas* partes — del mundo" (t. I, p. 182).

FALANGE, LVII, 4 (II, 664-667). Encuentro por vez primera este cultismo en las *Coplas de contempto del mundo* del Condestable don Pedro de Portugal († 1466): "*Falange* muy fuerte contra todos vicios" (p. 400).

FAMA, III, 11 (I, 295-301). Según J. Corominas en su *DCE* (II, p. 483 b) el cultismo *fama* aparece documentado por vez primera en 950 en el *Glosario Emilianense*, y posteriormente en la *Disputa del Alma y el Cuerpo*, Berceo, etc. En opinión del gran lexicógrafo, aunque frecuente es todas las épocas del idioma, "debe de ser semicultismo en vista de la *f-* y de la perfecta conservación del significado latino, y los numerosos empleos fraseológicos tomados evidentemente, de este idioma".

FANAL, XV, 6 (I, 671-674). Según Dámaso Alonso en la *LPG*, el cultismo *fanal* aparece registrado por vez primera en el *Dictionary* de Percival (1599) y fué usado por Cervantes en el *Quijote* (1605). Según J. Corominas en su *DCE* (II, p. 484 a), que lo cree tomado del italiano *fanale*, aparece documentado por vez primera en el *Vocabulario* de Cristóbal de las Casas en 1574, y es frecuente desde 1600 aproximadamente, aunque todos los ejemplos de esta época "se refieren exclusivamente al uso náutico, y este matiz predomina todavía en la actualidad". Por mi parte lo encuentro, siempre en alusiones náuticas, en *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "Miraban el bajel de tres *fanales*" (XX, página 110 a); "En bajel de *fanal* grande y hermoso" (XXII, p. 124 a). En *El Monserrate* de Virués (1588): "Que por guía de todo vigilante, — el *fanal* encendido va delante" (III, p. 513 b). Y en el *Arauco domado* de Pedro de Oña (1596): "Entre la del *fanal* y su almiranta" (XVIII, p. 448 a).

FANTASÍA, XXXII, 2 (II, 189-192). El cultismo *fantasía*, registrado en el *Vocabulario* de Nebrija (1495) y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (1611), aparece ya a principios del siglo XV en el *Rimado de Palacio* del Canciller Pero López de Ayala († 1407): "Sus muy duras *fantasyas* e del bien sienpre foyr" (968 c). Es frecuente en el Marqués de Santillana († 1458), que lo emplea en el *Infierno de los enamorados*: "asayó mi *fantasía*" (XXVIII, 222), en *El Sueño*, "anunciar la *fantasía*" (XX, 150), y en su bellísima *Oración*: "De mi *fantasía* nasçió la çentella" (p. 218). A principios del siglo XVI aparece ya en la *Egloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* (1509) de Juan del Encina: "¡Oh triste Fileno,

y cual *fantasía*" (p. 222). Y en la *Egloga de Plácida y Victoriano* (1514) del mismo poeta: "Mostraros su *fantasía*" (p. 260); "¡Oh qué loca *fantasía*" (página 263). Es corriente en la poesía española renacentista a partir de las *Obras* de Garcilaso (1543): "con que de su dolor mi *fantasía*" (Eleg. I, 4); "de tal arte, que ya en mi *fantasía*" (Can. II, 50); "No reina siempre aquesta *fantasía*" (Can. IV, 121); "pienso remedios en mi *fantasía*" (Son. III, 6). Aparece innumerables veces en las *Obras* del barcelonés Juan Boscán (1543), que lo emplea en casi todas sus composiciones, y se encuentra también con frecuencia en la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez *Pagán* (1562): "Vístase de pesar mi *fantasía*" (t. II, p. 84); "despierta la amorosa *fantasía*" (t. II, p. 93); "que encienden la amorosa *fantasía*" (t. II, p. 40).

FARO, XVI, 5 (I, 694-696). Según J. Corominas en su *DCE* (II, p. 499 b), el cultismo *faro* aparece documentado por vez primera en el *Tesoro* de Covarrubias (1611): "El vocablo —escribe— falta en Nebrija, Alonso de Palencia (que describe el *pharos* grecolatino, pero sin darle equivalencia castellana), C. de las Casas, Percival, Oudin; el propio *Diccionario de Autoridades* se refiere todavía a Covarrubias. El vocablo tardó, pues, en hacerse de uso común en castellano, y todavía es ajeno en la actualidad al lenguaje popular".

FATAL, LXIII, 1 (II, 765-766). Posteriormente al ejemplo del Marqués de Santillana aducido por Dámaso Alonso y consignado por mí en el texto, que pertenece a uno de los *Sonetos fechos al itálico modo*: "Sea destino o curso *fatal*" (p. 309), encuentro este cultismo en el *Cancionero* de Juan del Encina (1496) en la traducción de la Egloga IV de Virgilio: "Dixeron conformes las parcas *fatales*" (p. 286). Y antes de los ejemplos herrerianos aducidos por mí en el texto, en la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez Pagán (1562): "que riesgos son de mi *fatal* estrella" (t. II, p. 78).

FATIGAR, I, 14 (I, 195-204).

FAUNO, XXV, 1 (II, 86-89). Según J. Corominas en su *DEC*, el cultismo *fauno* aparece registrado por vez primera en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490). Posteriormente lo encuentro en el *Cancionero* de Juan del Encina (1496) en su versión de la Egloga VI de Virgilio: "Fieras e *Faunos* veréis" (p. 293 a). En las *Obras* de Garcilaso (1543): "Ninfas, a vos invoco; verdes *faunos*" (Egl. II, 1156); "Sátiros, *faunos*, ninfas, cuya vida" (Egl. I, 169). En la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez Pagán (1562): "de *Faunos* y de simples pescadores" (t. II, p. 150). En la *Egloga Venatoria* de Fernando de Herrera, publicada en la edición de *Algunas obras* (1582): "a los *Faunos* haría *invidïosos*" (v. 2635).

FAVONIO, XXVII, 4 (II, 123-125).

FEBO, LI, 2 (II, 563-566).

FÉRTIL, XVIII, 5 (I, 748-752). Incluído por Dámaso Alonso en las listas de cultismos gongorinos de la *LPG*, el cultismo *fértil* está registrado en la forma *fértile* en el *Vocabulario* de Nebrija (1495) y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). Corominas no aduce ejemplos es su *DCE* (III, p. 868 b). Por mi parte no he logrado encontrarle en *Las Trescientas* de Juan de Mena (1444), pero lo usa ya el Marqués de Santillana en su canción *A Nuestra Señora de Guadalupe* a fines de 1455: "*Fértil* oliva speçiosa" (III, 21). En la poesía renacentista del siglo XVI no aparece en las *Obras* de Garcilaso, pero se encuentra ya en las de Juan Boscán (1543): "Su *fértil* criazón multiplicaron" (fol. 92). Y es corriente en los poetas de la época, pues aparece en *La Ulyxea* de Homero, traducida por Gonzalo Pérez (1550): "En su muy *fértil* viña, que arrastrando" (Lib. I, p. 15). En la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez Pagán (1562): "región *fértil* que engruessa el Amaseno" (t. II, p. 220). Innumerables veces en la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569): "Chile, *fértil* provincia y señalada" (I, p. 4 a); "*Fértil* de ricas minas de oro fino" (II, p. 12 a); "Piérdese la ciudad más *fértil* de oro" (VII, p. 30 a); "Es esta deleitosa y *fértil* tierra" (XII, p. 49 a). Y en la segunda parte del mismo poema (1578): "En campo *fértil*, lleno de mil flores" (XVII, p. 68 a). Aparece también en

Todas las Obras de Francisco de Aldana († 1578): "Y dexa verde y *fértil* el terreno" (t. I, p. 51). Y en *La Austríada* de Juan Rufo (1584) en incontable número de casos: "En la provincia *fértil* y abundosa" (I, p. 5 a).

FINGIR, XXXII, 5 (II, 196-197). Según Dámaso Alonso en la *LPG*, el cultismo *fingir* aparece registrado por vez primera en el *Vocabulario* de Nebrija (1492) y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). El docto gongorista señala su empleo en el *Lapidario*, en las obras del Marqués de Santillana († 1458) y de Juan de Mena († 1456) y en el *Quijote* y su adopción por parte de Góngora en 1596. Por mi parte me limitaré a señalar que aparece también en el *Cancionero* de Juan del Encnia (1496): "Nosotros *fingimos* penas" (p. 233 b); "*Fingen* sueños ser assí" (p. 305 b). Y en la *Egloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*, del mismo autor (1509): "¿Cabe en aquestas el mal que has *fingido?*" (p. 210). Aparece también en *La Celestina* de Fernando de Rojas (1499): "*Finge* alegría e consuelo e serlo ha" (t. I, p. 118). En la poesía renacentista es corriente a partir de las *Obras* de Garcilaso (1543): "rogar, *fingir*, temer y estar quejoso" (Egl. II, 50). En la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez Pagán (1562): "con la *fingida* paz que dan tus ojos" (t. II, p. 46). En *Todas las Obras* de Francisco de Aldana († 1578): "Me osó madre llamar *fingido* hijo" (t. I, p. 163). En *Algunas obras* de Fernando de Herrera (1582): "de *fingido* plazer, huyen los años" (v. 940). Y en *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "Y el presente *fingir* falso escarmiento" (II, p. 14 a). Es preciso advertir, sin embargo, que en todos estos autores aparece en proporción más bien reducida y, en general, hasta Herrera inclusive, en un contado número de casos.

FLOR, XVI, 9 (I, 703-705). Cultismo muy antiguo, o como quiere J. Corominas en su *DCE* (II, p. 542 a-b-543 a), voz en la que "predominó la pronunciación de las clases elevadas", a pesar de su temprana divulgación popular. Se encuentra ya en la *Razón de Amor* y en Gonzalo de Berceo *(Milagros)*, aunque no aparece en el *Cantar de Mío Cid*.

FOMENTAR, XXV, 6 (II, 96-97).

FORMIDABLE, VI, 2 (I, 411-412). El cultismo *formidable* aparece también en los siguientes pasajes de *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "Del *formidable* morbo afrancesado" (XI, p. 61 a); "*Formidable* enemigo y adversario" (XVIII, p. 94 a); "Gente para las armas *formidable*" (XX, p. 191 a). Y en *La Cristíada* de Fray Diego de Hojeda (1611): "Si ellas son ¡oh mi Dios! tan *formidables*" (XII, p. 494 b).

FRAGOSO, XXXIII, 4 (II, 227-229).

FRUTO, LII, 1 (II, 573-576). Según J. Corominas en su *DCE* (II, p. 585 b-586 a), se trata de un descendiente semiculto del latín *fructus*, forma puramente latina que se encuentra ya en Berceo: *fructo, fructu*. (Téngase en cuenta que la forma popular era *frucho*). Posiblemente se trata de una voz culta que mantuvo inalterable la presión del lenguaje eclesiástico y su presencia en el Avemaría. Véase, en efecto, el único pasaje en que aparece en el *Rimado de Palacio* del Canciller Pero López de Ayala († 1407): "El *fruto* del tu vientre el mundo rredimió" (754 a). Antes ya en el *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita (1343) aparece en una alusión bíblica a Adán y al fruto prohibido: "porque comió del *fruto* que comer non devía" (294 b). Sin embargo, tiene ya un sentido profano en *El Laberinto* de Juan de Mena (1444): "e *fruto* de mano de nuestro grand rey" (236 f). En una de las *Canciones* del Marqués de Santillana († 1458) aparece con la grafía latina como latinismo consciente: "prestamente gozará— del su *fructo*" (VIII, 60-1). Y es ya de uso corriente en el *Cancionero* de Juan del Encina (1496) en la versión de la Egloga III de Virgilio: "E agua los *frutos maduros*" (p. 281 b).

FUGA, XVII, 4 (I, 715-718).

FUGITIVO, XXIII, 2 (II, 31-33).

FULMINANTE, LXI, 6 (II, 735-737).

FULMINAR, XLV, 4 (II, 432-435) y LXI, 6 (II, 735-737). Además del ejemplo del Marqués de Santillana († 1458) en el *Diálogo de Bías contra Fortuna* adu-

cido por Dámaso Alonso en *La lengua poética de Góngora* y registrado por mí en el texto ("que en breve lo *fulminaste*", XLIV, p. 286 b), lo encuentro, en fecha anterior a los ejemplos del siglo XVI allí citados, en el *Diálogo de Mujeres,* de Cristóbal de Castillejo (1544), en sentido jurídico: "Y sin *fulminar* proceso" (v. 2876).

GANGES, LVII, 4 (II, 664-667).

GARZÓN, XXXII, 9 (II, 208-209) y XXXIV, 1 (II, 232-).

GEMIDO, XL, 4 (II, 329-333). Según J. Corominas en su *DCE* (II, p. 721 b-722 a), aparece en Juan Ruiz (1343), Alonso de Palencia (1490) y Nebrija (1492). Es voz semiculta, frente a la forma popular ant. *yemdo* (vid. Menéndez Pidal, *Gramática Histórica,* § 38, 3, p. 124).

GEMIR, II, 10 (I, 243-249). Según Dámaso Alonso en la *LPG,* el cultismo *gemir* aparece registrado por vez primera en el *Vocabulario* de Nebrija (1492) y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). El ilustre gongorista señala su aparición en la *Primera Crónica General,* en las obras del Marqués de Santillana († 1458) y del Cartujano, y en el *Quijote* de Cervantes. Góngora lo emplea por vez primera en 1584. Según J. Corominas en su *DCE* (II, p. 721), aparece documentado por vez primera en el *Rimado de Palacio* del Canciller Pero López de Ayala, terminado poco antes de 1407. A estos datos me limitaré a añadir que no aparece ni una sola vez en *Las Trescientas* de Juan de Mena (1444), que emplea, en cambio, la voz *gemido,* y tampoco lo encuentro en el *Cancionero* de Jorge Manrique († 1479) ni en el de Juan del Encina (1496), que usan también corrientemente aquella voz. En la poesía española renacentista del siglo XVI, encuentro ya este cultismo en las *Obras* de Garcilaso (1543). Y aparece ya usado normalmente en la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569): "Antes suspiran, *gimen* y se *ofenden*" (VII, p. 30 b): "*Gime* y relincha con celosa ausencia" (XI, p. 45 b); "Todos al descargar los brazos *gimen*" (XIV, p. 56 b). Y en la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez Pagán (1562): "pues si tu deidad *gime* y sospira" (t. II, p. 147): "*gime* la tortolilla sobre el olmo" (Egl. II. 1.149).

GENEROSO, II, 4 (I, 220-222). El cultismo *generoso* en la acepción "de noble estirpe", "de ilustre linaje", aparece ya en *Las Trescientas* de Juan de Mena (1444): "E vi la provinçia muy *generosa*" (43 a). En el diálogo de *Bías contra Fortuna* del Marqués de Santillana (1448): "yo los fize *generosos* — e reales" (LXXXV, p. 132). Y sobre todo en el poema *A Nuestra Señora de Guadalupe* del mismo Marqués de Santillana, escrito en 1455: "de prosapia *generosa*" (III, 24). Aplicado a un águila, en el mismo sentido que Góngora lo aplica a un halcón, aparece en *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "Mas el ave real y *generosa* — tiénela siempre firme y aferrada" (X, p. 54 a).

GENTIL, LVIII, 1 (II, 670-671). Como señaló ya Menéndez Pidal (§ 38 (2)), se trata de una voz culta que aparece ya en el *Cantar de Mío Cid* en la acepción de "noble" (*Vocabulario,* p. 708). Es corriente en toda la Edad Media, como puede verse en el *Glosario sobre Juan Ruiz* de J. M.ª Aguado (p. 408), y lo encuentro, además, en el *Rimado de Palacio* del Canciller Pero López de Ayala († 1407): "e venga a punto de *gentil* amor" (850 e). Es frecuentísimo en el Marqués de Santillana († 1458), que lo usa en el *Infierno de los enamorados* (XI, 87), en *El Sueño* (VI, 48; XLII, 321), en la *Visión* (XII, 95), en el *Deçir en loor de la Reina de Castilla* (I, 4), en un *Villancico* (I, 1) y en la *Serranilla II* (I, 3). Aparece también en *El Laberinto* de Juan de Mena (1444): "yo te demando, *gentil* compañera" (270 e). Y antes, en el *Decir al nascimiento del Rey Don Juan* de Micer Francisco Imperial, escrito en 1405: "En dones dos joyas les do muy *gentiles*" (p. 146). Es corriente en la poesía española renacentista a partir de Garcilaso en sus *Obras* (1543): "este *gentil* mancebo, Nemoroso" (Egl. II, 902).

GLOBO, LVI, 1 (II, 635-638). En fecha anterior a los ejemplos citados por mí en el texto, encuentro ya este cultismo en el *Diálogo de Bías contra Fortuna* del Marqués de Santillana († 1458): "Aquel *globo* de natura" (CI, p. 294 a).

GLORIA, XXV, 2 (II, 86-89) y XLI, 6 (II, 351-358) A. Según Dámaso Alonso en la *LPG*, el cultimo *gloria* está registrado en el *Vocabulario* de Nebrija (1492) y en el *Tesoro* de Covarrubias (1611) y se encuentra ya en Berceo, en el Marqués de Santillana († 1458), Juan de Mena († 1456), el Cartujano († h. 1522) y en el *Quijote* de Cervantes. Góngora lo usa por vez primera en una composición de 1584. A estos datos me limitaré a añadir que lo encuentro ya en el *Decir al nascimiento del Rey Don Juan* de Micer Francisco Imperial, escrito en 1405: "La *gloria* mundana qu'es la llamada fama" (p. 150). Y en el *Rimado de Palacio* del Canciller Pero López de Ayala († 1407): "Pueden con la tu graçia en la tu *gloria* morar" (63 d). A principios del siglo XVI aparece en la *Egloga de Plácida y Vitoriano* de Juan del Encina (1514): "De una *gloria* muy altiva" (p. 358). Antes aparece ya en *La Celestina* de Fernando de Rojas (1499): "la prosperidad e adversidad, la *gloria* e pena" (t. I, p. 129). Y es corriente en la poesía renacentista a partir de las *Obras* de Garcilaso (1543): "que se debe a tu fama y a tu *gloria*" (Egl. I, 31); "y póneme delante aquella *gloria*" (Egl. II, 152): "en su labor la celebrada *gloria*" (Egl. III, 198).

GLORIOSA, XXX, 8 (II, 161-162). Según Dámaso Alonso en la *LPG*, el cultismo *glorioso* aparece registrado por vez primera en el *Vocabulario* de Nebrija (1492) y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). El ilustre gongorista señala su aparición en el *Poema de Fernán González* y en el *Cancionero de Baena* (1445) y su adopción por parte de Góngora en 1584. A estos datos me limitaré a añadir que es corriente en los *Milagros* de Berceo como apelativo de la Virgen: *la Gloriosa*, y que en textos más tardíos lo encuentro con mucha frecuencia en el *Rimado de Palacio* del Canciller Pero López de Ayala († 1407) —vid. 756 a y 795 a, los dos aplicados a la Virgen— y en *El Laberinto* de Juan de Mena (1444) que lo utiliza ya como adjetivo profano: "de estirpe de reyes a tan *gloriosa*" (43 b); "están por memoria tanbien *gloriosa*" (146 e); "E vi los que reinan en paz *gloriosa*" (214 a). En la *Representación de la Pasión* de Juan del Encina, publicada en su *Cancionero* (1496) mantiene todavía el primitivo sentido religioso, de Berceo y de Ayala, que alude, no a la gloria mundana, sino a la gloria celestial y divina: "Figura tan *gloriosa*" (p. 39) se refiere a la faz de Cristo; "alma *gloriosa*" (p. 44) a su alma inmortal. En sentido profano es ya de uso corriente en *La Celestina* de Fernando de Rojas (1499): "¡Qué *glorioso* me es oyrte...!" (t. *I*, p. 57); "¡O *gloriosa* esperança de mi desseado fin!" (t. I, p. 90). En la poesía española renacentista es de uso corriente en la acepción clásica de "ilustre", "famoso", "digno de honra y alabanza", "lleno de gloria". En este sentido aparece en las *Obras* de Garcilaso (1543): "hechos tan *gloriosos*, tan ilustres" (Egl. II, 1759). En la *Canción a la batalla de Lepanto* de Fernando de Herrera, publicada por vez primera en la *Relación de la guerra de Cipre* (1572): "que en tus naves estavas *gloriosa* (v. 172). En *Algunas Obras* del mismo Fernando de Herrera (1582): "abrasado en su llama *gloriosa*" (v. 1315); "tales sus dos estrellas *gloriosas*" (v. 2945). Y en *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "Y en tierra y cielo se hacía *gloriosa*" (I, p. 4 b); "Más *gloriosa* que difícilmente" (I, p. 5 b). En cambio, Francisco de Aldana en *Todas las Obras* († 1578) lo sigue aplicando a Dios: "A ti *glorioso* Autor del más grande hecho" (t. I, p. 54).

GNIDO, XLII, 3 (II, 368-371).

GOLOSA, LI (II, 540-546). Incluyo aquí la forma popular *goloso* porque es muy posible que Góngora utilizase en este pasaje el cultismo *guloso*, registrado en esta forma puramente latina en el *Tesoro* de Covarrubias (1611) y usado por él en la *Soledad Primera* (vs. 502 y 880), como señala Dámaso Alonso en la *LPG*. Registrada ya en el *Vocabulario* de Nebrija (1495), la voz *goloso* es corriente en la Edad Media, y la encuentro ya en el *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita (1343) y en *El Laberinto* de Juan de Mena (1444): "de bienes agenos *golosa* garganta" (99 f). Aunque no aparece en las *Obras* de Garcilaso (1543) lo encuentro ya en el *Sermón de Amores* (1542) de Cristóbal de Castillejo (vs. 1.875 y 2.616), y en la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez

Pagán (1562): "y nunca quiso darle la *golosa*—parte de las mançanas que comía" (t. II, p. 103). Es corriente en la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569): "Mas el metal *goloso* que sacaba" (II, p. 12 a). En la segunda parte del mismo poema (Madrid, 1578): "Cebo *goloso* en que esta gente pica" (XVI, p. 65 b). En *Todas las Obras* de Francisco de Aldana († 1578): "Tómala el Toro con *golosa* boca" (t. II, p. 147). Y en *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "En sus *golosos* vientres sepultura" (III, p. 18 b).

GRACIAS, XIII, 2 (I, 606-613).

GRACIA, XVI, 7 (I, 698-699).

GRAVE (pesado), V, 8 (I, 403-405).

GUSTO, III, 9 (I, 280-285). Según Dámaso Alonso en la *LPG*, el cultismo *gusto* aparece registrado por vez primera en el *Vocabulario* de Nebrija (1492) y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). El docto gongorista señala, además, que dicho cultismo aparece ya en el *Corvacho* del Arcipreste de Talavera (1438), en el *Rimado de Palacio* del Canciller Pero López de Ayala († 1407), en las obras del Marqués de Santillana († 1458) y en el *Quijote* de Cervantes. Góngora lo usa ya en una composición fechada en 1587. A estos datos me limitaré a añadir que es de uso corriente en la poesía española renacentista a partir de Garcilaso, que lo emplea reiteradamente en sus *Obras* (1543): "que el nuevo *gusto* nunca al bien se pase" (Egl. II, 88); "me ha ya quitado el *gusto* que tenía" (Egl. II, 380). Y en las de Juan Boscán, publicadas en la misma fecha: "Y diera por entonces todo el *gusto*" (fol. 77).

HARPÍA, LVI, 8 (II, 652-653).

HELVECIA, LIV, 2 (II, 614-618).

HIPÓCRITA XI, 6 (I, 568-569). El cultismo *hipócrita* está ya registrado en el *Vocabulario* de Nebrija (1495): "Ipócrita, simulador". Mucho antes de los ejemplos mencionados en el texto, lo encuentro ya en el *Rimado de Palacio* del Canciller Pero López de Ayala († 1407), quien usa junto a la forma culta *ypócrita*, el vulgarismo *ypróquita* en mucho mayor número de casos, especialmente en el Ms. E: "Por *ypócrita* tenía él a Job en su fablar" (987 a). Véase, en cambio, *ypróquita, yprocosía* e *iproquisya* en 989 a, 990 a, 992 a, 993 c, 995 d, 1.133 d, 1.146 b, 1.150 d, 1.922 d, etc.

HONESTA, XX, 3 (I, 776-777). Según Corominas en su *DCE* (II, p, 938 b), aparece ya en Gonzalo de Berceo. Por mi parte lo encuentro tres veces en *Las Trescientas* de Juan de Mena, terminadas en 1444 (21 f; 96 h) y especialmente en este último pasaje, donde aparece en femenino, aplicado a una doncella y en la acepción de "recatada", "virtuosa": "vimos a Libisa, virgen *onesta*" (122 e). En esta acepción, usada posteriormente por Góngora, es ya muy frecuente en el Marqués de Santillana, antes de 1458, en *El Sueño* ("la muy *honesta* virgen", XLIII, 331-2), en la *Canción a ruego de su primo Don Fernando de Guevara* ("más *onesta*, e más sentida", IX, 71) y en el bellísimo *Villancico* ("con muy *honesta mesura*", II, 18). Aparece también en la *Egloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* de Juan del Encina en 1509 ("Y aunque de fuera se muestran *honestas*", p. 206). Es, pues, cultismo muy antiguo y de uso corriente en la poesía española renacentista a partir de Garcilaso en sus *Obras* (1543): "que de la vida *honesta* se desvía" (Egl. II, 819); "que con ingenio diestro y vida *honesta*" (Egl. II, 1.309); "lleno de un sabio, *honesto* y dulce afecto" (Egl. II, 1.332); "dulce, pura, hermosa, sabia, *honesta*" (Egl. II, 1.418); "Aquella voluntad *honesta* y pura" (Egl. III, 1). Y de las *Obras* de Boscán, publicadas en el mismo volumen y en el mismo año (1543): "Assí que'stando *onesta*, 'stuvo queda" (fol. 82); "Sus oras en *onestos* exercicios" (fol. 74).

HONOR, XI, 6 (I, 569-570). Según J. Corominas en su *DCE* (II, p. 938 b) se encuentra documentado desde 950 en las *Glosas Emilianenses* y en la forma *onor* aparece ya en el *Cantar de Mío Cid*. Ahora bien, pese a su temprana aparición desde los orígenes del idioma, es evidente que *honor* ha sido, por lo menos hasta mediados del siglo XVI, una voz culta reservada al lenguaje refinado, aristocrático y selecto, o al idioma literario, ya como latinismo en el

sentido de "gloria", "esplendor" o "respeto que se da a alguno", ya como cultismo jurídico en el sentido de "feudo", "beneficio feudal" (vid. Menéndez Pidal, *Cantar de Mío Cid,* vol. II, págs. 776-779). Corominas hace observar a este propósito que la voz verdaderamente popular fué *honra,* "más popular que *honor* en todas las épocas". Y, en efecto, basta observar el elevadísimo número de casos en que aparecen *ondra, ondrado* y *ondrar* en el *Cantar de Mío Cid,* y las contadas veces que emplea la forma culta *onor,* para darse cuenta de la verdad de este hecho. "Tan poco popular se hizo *honor* —añade Corominas— que J. de Valdés sólo la admite en verso, reservando *honra* para la prosa (*Diál. de la Lengua,* 108, 19)." Ahora bien, he de advertir por mi parte que, en verso, aparece reiteradamente en el *Rimado de Palacio* del Canciller Pero López de Ayala († 1407): "Con un ome onrrado e de muy grant *onor*" (581 b); "Muestra tu piedat e tu virgen *onor*" (729 c); "El que es aborresçido en él no fallará *onor*" (1101 b). Como latinismo evidente, aparece repetidas veces en *Las Trescientas* de Juan de Mena (1444): "aunque Virgilio te da más *onor*" (89 h); "aquél que tú vees con tan grand *onor*" (193 e). Aparece también, aunque una sola vez, en el *Cancionero* de Jorge Manrique, y precisamente en las *Coplas por la muerte de su padre,* escrita poco después de 1476, en las que el gran poeta usa todavía en otro pasaje la voz popular *honra* (XXX, 2.184): "haunque'esta vida d'*onor* — tampoco non es eternal" (XXXV, 2.250-1). Y antes de 1458 en *El Planto de Pantasilea* del Marqués de Santillana: "¡Con qué *honor* me rescebía...!" (X, 73). Y en la *Canción a la Reina,* del mismo, escrita probablemente en 1446: "e grant *honor* que les distes" (III, 21). En cambio, en la primera mitad del siglo XVI, Garcilaso en sus *Obras* (Barcelona, 1543) no utiliza ni una sola vez el cultismo *honor,* y emplea la voz popular *honras*: "las *honras* y los gustos que me vienen" (*Epístola,* v. 41) en vez de la forma culta *honores.* Sin embargo, como latinismo consciente y con la grafía clásica *honor,* aparece ya, aunque muy contadas veces, en la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez Pagán (1562): "Tyrsi gloria y *honor* desta ribera" (t. II, p. 49); "Son del siglo presente *honor* y gloria" (t. II, p. 203). Igualmente en la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569): "*honor* de los pencones y caudillo" (I, p. 7 a). Con la grafía *onor,* corriente en toda la Edad Media, aparece en *Algunas obras* de Fernando de Herrera (1582), quien a pesar de su fuerte inclinación cultista usa en mayor proporción la forma popular *onra*: "Luna, *onor* de la noche, ilustre coro" (v. 493); "¡o ilustre *onor* del nombre Maldonado!" (v. 708); "en tu muerte, tu *onor* todo afearon" (v. 752); "¿Do está el desseo ya del *onor* justo?" (v. 2.147). Lo mismo Francisco de Aldana en *Todas las Obras* anteriores a 1578, en las cuales, en una revisión muy rápida, no he logrado encontrar la voz *honor* frente a varios casos de *onra.* La usa, en cambio, repetidas veces el jurado cordobés Juan Rufo en *La Austríada* (1584): "Precio y *honor* del crédito de España" (VII, p. 35 b); "Se prefirió el *honor* de la jornada" (XXI, p. 113 b).

HORAS, I, 7 (I, 141-152).

HORIZONTE, LVIII, 7 (II, 682-686). Según J. Corominas en su *DCE* (II, p. 947 b), figura en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia en la forma *(h)orizon* "como voz puramente latina". El ilustre filólogo da como primera documentación escrita un texto de Alejo Venegas en 1540, según el *Diccionario de Autoridades.* Por mi parte he de añadir que está registrado con la grafía *orizonte* en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611) y que a mediados del siglo XV lo encuentro ya en *Las Trescientas* de Juan de Mena (1444): "subiendo la falda del nuestro *orizonte*" (268 c). Y antes de 1458 en la *Visión* del Marqués de Santillana: "contra el *orizonte* andando" (I, 4). En los poetas españoles renacentistas del siglo XVI no aparece en las *Obras* de Garcilaso (1543), pero lo encuentro ya en la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez Pagán (1562): "ya despuntava sobre el *Orizonte*" (t. II, p. 230). Es muy frecuente en *Todas las Obras* de Francisco de Aldana († 1578): "Hecha *orizonte* allí deste alterable — mundo..." (t. I, p. 77); "Miró los que la luz del *Orizonte*" (t. II, p. 47); "Nuevo Polo mudó, nuevo *Orizonte*" (t. II, p. 61); "Después que vió encender

nuestro *Orizonte*" (t. I, p. 173); "Y presentada encima el *Orizonte*" (t. I, p. 143). Aparece también en *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "Ciñó nuestro *horizonte* cristalino" (XV, p. 82 a). En *El Monserrate* de Cristóbal de Virués (1588): "Que parte en su mitad nuestro *horizonte*" (XIII, p. 547 a). En la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* de Valdivielso (1607): "Alegra con tu luz nuestro *orizonte*" (I, p. 140 a). En *La Cristíada* de Fray Diego de Hojeda (1611): "Cuevas y arroyo, y todo su *horizonte*" (I, p. 405 b).

HORRENDO, LVII, 2 (II, 661-664).

HORROR, VI, 5 (I, 419-420). Según Corominas en su *DCE* (II, p. 952 b), se encuentra documentado por vez primera en Ambrosio de Morales en 1574, y aparece "también en otros autores del Siglo de Oro". El ilustre filólogo señala que es "frecuente desde esta época, con tendencia reciente a popularizarse". Antes de los ejemplos de Herrera citados por mí en el texto (1582) lo encuentro de manera completamente aislada y esporádica en el *Decir al nascimiento de nostro Señor el Rey Don Juan* de Micer Francisco Imperial, fechado en 1405: "*Horrores* de vicios e felicidat" (M. P., p. 145). En el siglo XVI aparece ya en *Todas las Obras* de Francisco de Aldana, anteriores a 1578: "El Reyno del *horror* hiere y assombra" (t. II, p. 87). Y poco después aparece ya con extraordinaria frecuencia en *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "De *horror* sangriento y de furor malino" (I, p. 5 a); "Sembrando *horror*, soberbia y esperanza" (I, p. 8 b); "Llena estaba de *horror* lento y sombrío" (II, p. 12 b); "Y a los hombres de *horror* y de quebranto" (VIII, p. 41 a). "Y en *El Monserrate* de Virués (1588): "Y un discurso de *horror*, llega a su cueva" (II, p. 510 a); "Aquel *horror* nocturno tan extraño" (III, p. 511 a).

HUMANO, LIII, 4 (II, 605-607). Registrado ya en el *Vocabulario* de Nebrija (1495) y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). Se encuentra ya en *Las Trescientas* de Juan de Mena (1444), donde aparece con mucha frecuencia: "de *umana* forma non ser discrepante" (22 b); "ser apalpado de *umano* inteleto" (26 d); "e vi que tenía de cuerpos *umanos*" (62 e). Es también muy corriente en el Marqués de Santillana († 1458) y aparece en el *Infierno de los enamorados*: "que naturaleza *humana*" (V, 36); en *El Sueño*: "Que vale *humana* defensa" (II, 9) y en la *Visión*: "non vieron gentes *humanas*" (III, 24), por sólo citar los ejemplos que tengo anotados. Aparece igualmente en el *Cancionero* de Jorge Manrique († 1479) y concretamente en las *Coplas por la muerte de su padre*: "todos sentidos *humanos*" (XL, 2305). En el *Cancionero* de Juan del Encina (1496) en la segunda de las *Eglogas de Antruejo*: "Beneito, pues sos *humano*" (p. 86). Y en la *Egloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* (1509): "Oh fieras rabiosas, oh cuerpos *humanos*" (p. 192). En la poesía renacentista del siglo XVI es ya muy corriente en las *Obras* de Garcilaso (1543): "ir do nunca pie *humano*" (Egl. II, 698); "o enemigo mortal del trato *humano*" (Egl. II, 918); "maestra de la *humana* y dulce vida" (Egl. II, 1.335); "El artificio *humano* no hiciera" (Egl. II, 1.616). En la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez Pagán (1562): "Delante esta belleza más que *humana*" (t. II, p. 28); "puede hazer sin ver un rostro *humano*" (t. II, p. 32); "Ni boz *humana* suena" (t. II, p. 52). En *Todas las Obras* de Francisco de Aldana († 1578): "Baxada a governar la *humana* vida" (t. I, p. 77). Y en *Algunas obras* de Fernando de *Herrera* (Sevilla, 1582): "i que rudeza *umana* — desdeña" (vs. 406-7); "fatal estorvo a la grandeza *umana*" (v. 1187); "si cabe tanto bien en pecho *umano*" (v. 1468).

HÚMIDO, XXIV, 9 (II, 68-72).

HUMOR, XXVI, 1 (II, 99-100). El cultismo *humor*, en su acepción clásica de "líquido" o "licor" que Góngora utiliza en este pasaje no figura en las listas de vocablos cultos de la *LPG* de Dámaso Alonso. Registrado en el *Vocabulario* de Nebrija (1495) no figura como voz independiente en el *Tesoro* de Covarrubias (1611), que, no obstante, lo emplea en el artículo correspondiente a la voz *exprimir*: "exprimir la uva o otra cosa que, apretándola, eche de sí algún *humor*" (p. 588 b). Góngora lo había usado ya, muchos años antes, en el sentido

clásico, en uno de sus primeros sonetos, fechado en 1584: "La dulce boca que a gustar convida — un *humor* entre perlas distilado — y a no invidiar aquel licor sagrado — que a Júpiter ministra el garzón de Ida" (238, p. 468). Antes lo encuentro ya en la *Floresta de Varia Poesía* de Diego Ramírez Pagán (1562): "Mas si algo deste *humor* para en tu centro" (p. 69). En *Todas las Obras* de Francisco de Aldana († 1578): "Que la falta de *humor* que España tiene" (t. I, p. 27); "En el piadoso *humor* que el ojo embía" (t. I, p. 72): "Dentro el abismo está del Oceano — cubierto del *humor* grave y salado" (t. I, p. 80). En *Algunas obras* de Fernando de Herrera (1582): "El color bello en el *umor* de Tiro — ardió, i la nieve vuestra en llama pura" (vs. 897-898). Y en otro pasaje que alude a las lágrimas: "Al fin gasto el *umor,* i cessa el viento" (v. 3.113). Es muy frecuente en *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "Y el destemplado *humor* contagïoso" (I, p. 4 b); "Llovía horrible monstruo *humor* sangriento" (XIII, p. 71 b); "Tanto, que, derramando *humor* sangriento" (XVI, p. 86 b). Ahora bien, aplicado al zumo o jugo de las plantas o de los frutos vegetales, como hace Góngora en este pasaje del *Polifemo* que estamos comentando, aparece en los siguientes versos de la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* (1607): "Nos negaren su *humor* las dulces cañas, — y las palmas y higueras su provecho" (XX, p. 223 a).

ÍDOLO, XXV, 4 (II, 92-94). Aparece ya en *La Celestina* de Fernando de Rojas (1499): "E aquel Macías, *ydolo* de los amantes" (t. I, p. 117).

IDÓLATRA, XXV, 5 (II, 94-95). Encuentro el verbo *idolatrar* en el siguiente pasaje de la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez Pagán (1562): "*hidolatrar* qualquiera te haría" (t. II, p. 209).

IGNORAR, XXI, 7 (I, 796-798). Según Dámaso Alonso en la *LPG,* el cultismo *ignorar* aparece registrado por ver primera en el *Vocabulario* de Cristóbal de las Casas (1570) y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). El docto gongorista señala, además, su aparición en el Marqués de Santillana, Hernán Mexía y en el *Quijote.* Por su parte, Corominas, en su *DCE* (I, p. 885 a), señala también como primera documentación el *Vocabulario* de las Casas (1570 y se limita a consignar su aparición en Mariana). En las *Adiciones* amplía estos datos, aunque no respecto al verbo *ignorar,* sino a *ignorante,* que encuentra ya en Santillana (p. 328), y a *inorancia* e *inoto,* que aparecen ya en *El Laberinto* de Juan de Mena (74 b y 7 d). Por mi parte sólo puedo añadir, a este propósito, que *ynorante* aparece ya en el *Rimado de Palacio* del Canciller Ayala († 1407): "e algunos *ynorantes* en el testo" (825 f). En cuanto a *ignorar* lo encuentro ya en *La Celestina* de Fernando de Rojas (1499): "¿haríale yo de *ignorar?*" (t. I, p. 161). Y a principios del siglo XVI, en la traducción castellana del *Asno de Oro* de Apuleyo debida á Diego López de Cortegana (1513): "ahora tú no *ygnoras* cuánto tiempo ha..." (cap. II, p. 46 a). No aparece en las *Obras* de Garcilaso, pero sí en cambio en las del barcelonés Juan Boscán (1543) en la *Octava Rima*: "Esta verdad vosotras no *inoreys*" (fol. 161 v.). Y en la traducción castellana de *La Ulyxea* de Homero por el secretario Gonzalo Pérez (1550): "Le dió muy cruda muerte, no *ignorando*" (Lib. I, p. 3). Sin embargo, a pesar de que *ignorancia* aparece en la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez Pagán (1562) e *ignoto* en la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569), todavía Fernando de Herrera, en la edición de *Algunas obras* (1582), escribe *inorante* e *inorancia* (vs. 1.155 y 1.354) y no emplea el verbo *ignorar.* Aparece, en cambio, con la grafía culta puramente latina en *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "Y parte no; la causa *ignora* el arte" (VIII, p. 32 a). Y en *El Monserrate* de Virués (1588): "Y aunque la causa en realidad se *ignora*" (VII, p. 525 a).

ILUSTRAR, VII, 5 (I, 453-454). El texto del *Cancionero de Baena* (1445) citado por mí en el texto, según datos reunidos por Dámaso Alonso en la *LPG,* pertenece al *Decir al nascimiento del Rey Don Juan* de Micer Francisco Imperial, escrito en 1405.

IMAGINACIÓN XXXIV, 3 (II, 234-237). Según Dámaso Alonso en la *LPG,* el cultismo *imaginación* fué usado por vez primera por el gran poeta cordobés en un

soneto de 1584. Se refiere a aquel que empieza: "Varia *imaginación* que en mil intentos" (240, p. 469). Por mi parte lo encuentro registrado en el *Vocabulario* de Nebrija (1495) y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). Sin embargo, no puedo citar ejemplos anteriores a las *Obras* de Garcilaso (1543): "No reina siempre aquesta fantasía, — que en *imaginación* tan variable" (Can. IV, 121-2). Aparece también en la segunda parte de *La Araucana* de Ercilla (1578): "Ni habrá *imaginación* a que no esceda" (XXIV, p. 88 b). En *Todas las Obras* de Francisco de Aldana († 1578): "Y a la *imaginación* las da y entrega" (t. I, página 131); "Mas la *imaginación* con la presencia" (t. I, p. 134); "A la *imaginación* solté la rienda" (t. I, p. 198). En *La Austríada* de Juan Rufo (1584), tal vez fuente y modelo del verso gongorino antes citado: "Vana *imaginación* de gloria vana" (XX, p. 110 a). Y en *El Monserrate* de Virués (1588): "No en la *imaginación* o sueño vano" (XII, p. 544 a).

IMITADOR, VIII, 1 (I, 474-477). Según Dámaso Alonso en la *LPG*, el cultismo *imitador* aparece registrado por vez primera en el *Vocabulario* de Cristóbal de las Casas (1570) y figura posteriormente en el *Quijote* de Cervantes. No aparece, en efecto, en el *Tesoro* de Covarrubias (1611), pero casi un siglo antes lo encuentro en la traducción castellana del *Asno de Oro* de Apuleyo, de Diego López de Cortegana (1513): "el arte *ymitadora* de la natura..." (cap. I, p. 12 a). Posteriormente aparece en la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez Pagán (1562): "No soys del buen David *imitadora*" (II, p. 117). En *El Peregrino en su patria* (1604) de Lope de Vega: "ejercicio honesto, *imitador* de la guerra" (Lib. IV, página 243). En la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* (1607): "*Imitador* de su divino celo" (VI, p. 160 a).

IMITAR, LVIII, 6 (II, 680-682).

IMPEDIR, XLIX, 1 (II, 518-525).

IMPETUOSO, VIII, 4 (I, 489-490). En fecha anterior a los ejemplos citados por mí en el texto, encuentro ya este cultismo en *El Sueño* del Marqués de Santillana († 1458): "e la piedra *impetuosa*" (LXII, 483).

IMPLICAR, XLV, 1 (II, 421-429). A los ejemplos de Juan de Mena y Fernando de Herrera aducidos en el texto acerca del uso de este cultismo, añádanse los siguientes de Francisco de Aldana en *Todas las Obras* († 1578): "Quanto contradición al hombre *implica*" (t. II, p. 58). Y de Juan Rufo en *La Austríada* (1584): "En contrarias razones se *implicaba*" (XXII, p. 118 b).

IMPONER, LV, 4 (II, 633-634).

IMPORTUNO, LX, 6 (II, 713-714). En fecha anterior a los ejemplos mencionados en el texto, lo encuentro ya en *El Laberinto* de Juan de Mena (1444): "Fortuna, tentando lo que es *importuno*" (265 f), y en el *Sermón de Amores* (1542) del C. de Castillejo: "No me seais *importuno*" (v. 943).

INCAUTO, LX, 7 (II, 714-715).

INCLUIR, XLVI, 5 (II, 482). El cultismo *incluir* no está registrado en el *Vocabulario* de Nebrija (1495), y según J. Corominas en su *DCE* (I, p. 818 a), aparece por vez primera en el *Tesoro* de Oudin (1607) y en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). El eminente filólogo consigna que la forma popular *encloir* está documentada ya en 1223. De la forma culta *incluir* escribe Covarrubias, en un curioso pasaje que no ha sido citado hasta ahora: "Usamos vulgarmente deste término, aunque es latino y lógico" (p. 734 a). Ahora bien, poco menos de un siglo antes no aparece todavía en las *Obras* (1543) de Garcilaso († 1536) y entre los poetas que he consultado lo encuentro por vez primera en la *Floresta de Varia Poesía* de Diego Ramírez Pagán (1562): "qual en tu elado pecho amor *incluye*" (t. II, p. 71). En *Todas las Obras* de Francisco de Aldana († 1578): "No se puede *incluyr* por algún modo" (t. I, p. 58); "Como si el mundo en sí no me *incluyesse*" (t. I, p. 83). En *La Austríada de Juan Rufo* (1584): "Que el agua que las nubes nos envían — se va juntando, hasta que *se incluye* — en conducto que al mar la restituye" (III, p. 16 a). Y en el *Arauco domado* de Pedro de Oña (1596): "En todos los estómagos se *incluye* — una crecida hambre de pelea" (II, p. 362 b).

INDICIO, XXIX, 3 (II, 149-150). El cultismo *indicio* no figura todavía en el *Vocabulario* de Nebrija (1495), pero está registrado ya en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). Según J. Corominas, en su *DCE* (II, p. 995 b), aparece ya en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490), en Hernán Núñez, en la *Propaladia* de Torres Naharro (1517), en el *Quijote* de Cervantes y en Quevedo. Por mi parte puedo añadir que antes aparece ya en *Las Trescientas* de Juan de Mena (1444): "nin los *indicios* de la tempestad" (168 g). Y en *La Celestina* de Fernando de Rojas (1499): "*Indicio* me dan tus razones..." (t. I, p. 170). Era ya de uso corriente en la poesía española renacentista desde la primera mitad del siglo XVI. Aparece ya en las *Obras* de Garcilaso (1543): "De más te daré *indicio* manifiesto" (Egl. II, 1.138). En las del barcelonés Juan Boscán, publicadas en la misma fecha: "Mirándola, empeçó de dar *indicios*" (fol. 78). Aparece también en la *Floresta de Varia Poesía* de Diego Ramírez Pagán (1562): "es *indicio* de amor más excellente" (t. II, p. 71); "pues son de las entrañas claro *indicio*" (t. II, p. 156). Es muy corriente en la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569): "Si alguno de flaqueza da un *indicio*" (I, p. 4 b); "Que dello su persona daba *indicios*" (X, p. 41 b); "No se vió allí, ni de flaqueza *indicio*" (X, p. 42 a); "De mi poco caudal bastante *indicio*" (XII, p. 50 b). Aparece también en *Todas las Obras* de Francisco de Aldana († 1578): "Tanto de su bondad mas largo *indicio*" (t. I, p. 45). Y en *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "Y dar al mundo *indicio* verdadero" (I, p. 5 a); "Hallaban por *indicios* manifiestos" (II, p. 11 b).

INDO, LI, 3 (II, 566,-572).

INDUCIR, XV, 10 (I, 680). Según J. Corominas en su *DCE*, el cultismo *inducir* aparece ya en el *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita (1343) y está registrado en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490) y en el *Vocabulario* de Nebrija (1492). Por mi parte, lo encuentro en *La Celestina* de Fernando de Rojas (1499): "*induziéndole* a amor con concordia" (t. I, p. 31).

INFAME, V, 6 (I, 398-400).

INFELICE, XLV, 2 (II, 429-432). Cultismo corriente en los siglos XV al XVII, por lo menos en el lenguaje poético, hasta Calderón. Según J. Corominas en su *DCE* (II, p. 508 b), el cultismo *feliz* aparece documentado por vez primera en Berceo, pero no figura en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1590), en Nebrija (1495) ni en Cristóbal de las Casas (1570). La primera documentación aparece en el siglo XVI en Fray Antonio de Guevara en la forma *felice*, y en el *Diccionario de Autoridades* hay ejemplos desde Fray Luis de León († 1591). Por mi parte, y en lo que respecta al cultismo *infelice*, lo encuentro por vez primera en las *Obras* de *Garcilaso* (1543): "en lugar suyo la *infelice* avena" (Egl. I, 301). Posteriormente en la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569): "La *infelice* ciudad se va cubriendo" (VII, p. 30 a). En *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "La *infelice* memoria de los godos" (I, p. 5 a); "De mi *infelice* casa atrás dejado" (III, p. 18 a); "Llamándose *infelice* a boca llena" (X, p. 55 b). En *El Monserrate* de Cristóbal de Virués (1588): "Por la *infelice* entrada tenebrosa" (XIV, p. 550 a).

INFINITO, LXII, 1 (II, 740-744). El cultismo *infinito* está registrado ya en el *Vocabulario* de Nebrija (1495) y en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). En la forma *infenito* aparece a principios del siglo XV en el *Rimado de Palacio* del Canciller Pero López de Ayala († 1407): "e otras *ynfenitas* que se non pueden nonbrar" (1.041 b); "Por sienpre, *infenita*, syn punto rremediar" (1.371 d). Posteriormente se encuentra en *El Laberinto* de Juan de Mena (1444) ya en la forma culta puramente latina: "caída por tierra gran gente *infinita*" (56 f), que usa también el Marqués de Santillana en *El Sueño*, anterior a 1458: "los mis *ynfinitos* males" (I, 8), y en *Los Gozos de Nuestra Señora*: "por aquel gozo *infinito*" (VI, 42), y que encontramos también en el *Cancionero* de Juan del Encina (1496) en la *Representación de la Pasión:* "Los tormentos *infinitos*" (p. 35). A principios del quinientos aparece en la traducción del *Asno de Oro* de Apuleyo, de Diego López de Cortegana (1513): "venían *infinitas* hormigas" (Lib. VI, cap. II,

página 47 a). Es ya corriente en la poesía renacentista del siglo XVI a partir de las *Obras* de Garcilaso (1543), que lo emplea en un buen número de casos: "por la *infinita* innumerable suma" (Egl. I, v. 25); "que en siglos *infinitos* tendrán vida" (Egl. II, 1.351); "con número sobrado e *infinito*" (Egl. II, 1.527); "Algunos dellos, que eran *infinitos*" (Egl. II, 227). Es también corriente en las *Obras* de Boscán (1543): "Con los despojos d'*infinitas* muertes" (fol. 57 v.); "*Infinitas,* según todos dezían" (fol. 76). En la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez Pagán (1562): "callar puede valor tan *infinito*" (t. II, p. 33). Y en *Algunas obras* de Fernando de Herrera (1582): "Del ancho mar el término *infinito*" (v. 1.304).

INGENIOSO, L, 3 (II, 549-550).

INGRATA, XV, 11 (I, 681). Según J. Corominas (II, p. 763 b) está registrado ya en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490).

INMÓVIL, XXXIII, 3 (II, 220-221). Según Dámaso Alonso en la *LPG,* el cultismo *inmóvil* aparece registrado por vez primera en el *Tesoro* de Covarrubias (1611) y posteriormente en el *Diccionario nuevo* de Sobrino (1705). El docto gongorista no aduce ejemplo alguno de su empleo por parte de Góngora en fecha anterior a la *Soledad Primera,* donde aparece por dos veces. No estará de más advertir que el cultismo *inmóvil* no aparece tampoco en el *Diccionario de Autoridades,* por descuido sin duda, y que en el *Gran Diccionario de la Lengua Castellana* de Aniceto de Pagés (t. III, p. 426) sólo se aducen dos textos, posteriores al *Polifemo* gongorino, de Tirso de Molina y de don Tomás de Iriarte. Por su parte, J. Corominas, en su *DCE* (III, p. 461 b), no aduce textos ni datación alguna y se limita a consignar que "estuvo muy extendida la forma *inmoble*", empleada, entre otros, por Lope. En cuanto a mí, puedo añadir que Juan de Mena, en *El Laberinto* (1444), usa la forma *inmoto:* "las dos eran firmes, *inmotas* e quedas" (56 c); "mas sólo su templo fallamos *inmoto*" (96 e). La única aportación documental válida y orientadora respecto a este vocablo es la de que el cultismo *móvil* aparece ya en 1499 en Hernán Núñez (escrito *móbil),* según el *Diccionario de Autoridades.* Por mi parte debo confesar que todas mis pesquisas en torno a este cultismo han sido prácticamente inútiles. En *Todas las Obras* de Francisco de Aldana († 1578) he encontrado *móbil, mobilidad* e *inmovible,* pero no *inmóvil:* "Es un *móbil* primero que arrebata" (t. I, p. 209); "De la *mobilidad* de mis especies" (t. I, p. 199); "Y al aire movedor hizo *inmovible*" (t. II, p. 57). Unicamente en la segunda parte de *La Araucana* de Ercilla (1578) he logrado encontrar el cultismo *inmóvil:* "Ni oculto disponer de *inmóvil* hado" (XXIII, p. 89 a). En la tercera parte del mismo poema aparece, además, la voz *móvil:* "Ya del *móvil* primero arrebatado" (XXXV, página 129 b), que encuentro también en la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* de Valdivielso (1607), siempre en el mismo sentido de "cuerpo en movimiento": "Los orbes de cristal atento mira, — y al primer *móvil* que tras sí los tira" (I, p. 141 a). Es curioso consignar que la voz *móvil* no figura todavía en el *Tesoro* de Covarrubias (1611).

INNUMERABLE, LII, 2 (II, 576-577). El cultismo *innumerable* está registrado en el *Tesoro* de Covarrubias (1611), pero mucho antes lo encontramos ya en las *Obras* de Garcilaso (1543): "por la infinita *innumerable* suma" (Egl. I, 25). En la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569): "Es el un escuadrón *innumerable*" (III, p. 15 a). Y en la segunda parte del mismo poema (1578): "*Innumerables* gentes extranjeras" (XXI, p. 82 a). Y en la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* de Valdivielso (1607): "*Innumerables* veces las besastes" (XXI, p. 228 a).

INQUIETO, L, 1 (II, 540-546). El cultismo *inquieto* está registrado ya en el *Vocabulario* de Nebrija (1495) y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). Corominas, en su *DCE* (III, p. 936 b), se limita a señalar su aparición a mediados del siglo XVI en Alonso de Orozco. Por mi parte puedo señalar su aparición en *Todas las Obras* de Francisco de Aldana († 1578): "Levanta el Toro *inquieto* el agua *inquieta*" (t. II, p. 149); " Allí de la *inquieta* su diavito"

(t. II, p. 153). Aparece también en la segunda parte de *La Araucana* de Ercilla (1578): "Revolviendo la *inquieta* fantasía" (XVII, p. 67 b); "En el *inquieto* mar reverberando" (XXIV, p. 90 a); "Del todo aseguró la *inquieta* vida" (XXIV, página 93 b), y en la tercera parte del mismo poema (1589): "El rumor de las armas *inquïeto*" (XXXII, p. 119 a). Posteriormente aparece con mucha frecuencia en la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* de Valdivielso (1607): "A todos mira *inquietos y turbados*" (IV, p. 153 a): "Cuando el aire *inquieto* estuvo ocioso" (XII, p 185 a). Es preciso advertir por otra parte que en la *Floresta de Varia Poesía* de Diego Ramírez Pagán (1562), que no usa todavía el cultismo *inquieto*, encontramos ya varias veces el verbo *inquietar*: "*inquietando* el mar de mi bonança" (t. II, p. 34); "y el temor de no verla me *inquieta*" (t. II, p. 225).

INSTRUMENTO, XLVIII, 5 (II, 509-510).

INTENTAR, XXXVIII, 3 (II, 298-299). El cultismo *intentar* no está registrado todavía en el *Voçabulario* de Nebrija (1495), pero aparece ya en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). Según J. Corominas en su *DCE* (IV, p. 419 a), Cervantes lo usa ya en la primera parte del *Quijote* (1605) y se encuentra en el *Tesoro* de Oudin (1607) antes de ser registrada por Covarrubias en 1611. Además de estos datos, Corominas señala su empleo por parte de Góngora en la tardía fecha de 1624, en una de las últimas letrillas que escribió el gran poeta cordobés tres años antes de su muerte. Ahora bien, debo advertir por mi parte que Juan del Encina, en 1509, y Garcilaso, muerto en 1536, usan ya el cultismo *intento* (véase en la siguiente nota). Aunque no emplean el verbo *intentar*, éste aparece ya en la *Floresta de Varia Poesía* de Diego Ramírez Pagán (1562): "tan sabiamente a bien dezir *intenta*" (t. II, p. 22). En la primera parte de *La Araucana de Ercilla* (1569): "Y el simple que *intentare* otra locura" (II, p. 8 b); "Ser cosa de *intentar* bien escusada" (XII, p. 50 a). En *Todas las Obras* de Francisco de Aldana († 1578): "Mil vezes *intentaron* vanamente" (t. I, p. 177). Y en *Algunas obras* de Fernando de Herrera (1582): "qu'*intente* tanto bien, i assí me dexa" (v. 383); "a quien del suelo levantars'*intenta*" (v. 1.375).

INTENTO, XXXII, 3 (II, 192-193). El cultismo *intento* no figura en el *Vocabulario* de Nebrija (1495), pero está ya registrado en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). Según J. Corominas en su *DCE* (IV, p. 419 a), aparece ya en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490). Por mi parte puedo añadir que no lo encuentro en *El Laberinto* de Juan de Mena (1444) ni en el *Cancionero* de Jorge Manrique († 1579), pero está ya en *La Celestina* de Fernando de Rojas (1499): "E el *intento* de tus palabras" (t. I, p. 33). Aparece ya a principios del siglo XVI en la *Egloga de Cristino y Febea* de Juan del Encina (1509?): "Quiero decirte el *intento*" (p. 384). Aparece, asimismo, por dos veces, en las *Obras* de Garcilaso (1543): "ella, que con cuidado diligente — a conocer mi mal tenía el *intento*" (Egl. II, 455-6); "... tened más provechoso *intento*" (Eleg. I, 156). En la segunda parte de *La Araucana* de Ercilla (1578): "Mas porque sé que algún honrado *intento*" (XXIII, p. 88 a); "Conocí que su *intento* y mal deseo" (XXVIII, p. 105 a). En *Algunas obras* de Fernando de Herrera (1582): "i mi *intento* es en vano" (v. 2.263). En *La Austriada* de Juan Rufo (1584): "Por el alma devota, que mi *intento*" (XX, p. 107 a). Y en *El Monserrate* de Virués (1588): "Tanto daña a tu sabio y fiel *intento*" (II, p. 508 a). Hay que advertir que Góngora lo usa ya en un soneto escrito en 1584: "Vana imaginación que en mil *intentos*" (240, p. 469).

INTERNO, LIX, 1 (II, 688-690). En fecha anterior a los ejemplos mencionados en el texto encuentro el cultismo *interno* en *Todas las Obras* de Francisco de Aldana († 1578): "Antes del tiempo allá en su abismo *interno*" (t. I, p. 65). Y, lo que es más importante, en el siguiente pasaje de *Algunas obras* de Fernando de Herrera (1582), verdadero modelo de Góngora y Valdivielso: "por quien me causa esta passión *interna*" (v. 1.503).

INTERRUMPIR, LIX, 2 (II, 693).

INTONSO, XXXVI, 2 (II, 260-262).

INTRODUCIR, XXXVII, 5 (II, 290-293). Según Dámaso Alonso en la *LPG*, el

cultismo *introducir* aparece registrado por vez primera en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490) y posteriormente en el *Origen y etymología de todos los vocablos* de Francisco del Rosal (1601) y en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). El docto gongorista señala, además, la aparición del cultismo *introdución* en el *Vocabulario* de Nebrija (1492) y de *introducir* en Juan de Mena († 1456), cultismo que penetra muy tardíamente en la lengua poética de Góngora, en una composición escrita en 1603. Por mi parte añadiré que lo encuentro reiteradamente en las Eglogas y Representaciones de Juan del Encina publicadas en su *Cancionero* (1496) en los largos títulos explicativos del argumento de cada una de sus obras: "Egloga... adonde se *introducen* dos pastores..." (p. 3); "Egloga... adonde se *introducen* los mesmos dos pastores..." (p. 15); "Representación... adonde se *introducen* dos ermitaños..." (p. 29). No aparece en las *Obras* de Garcilaso (1543), pero es corriente en la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569): "Con dura mano armada *introdujeron*" (I, p. 6 b); "Y maldades por uso *introducidas*" (XII, p. 50 b), y en la tercera parte del mismo poema (1589): "Y *introducen* errores y maneras" (XXXVII, p. 135 b). En *Todas las Obras* de Francisco de Aldana († 1578): "Amor *introduzir* tan altas veras" (t. I, p. 210); "*Introduzir* la seca calabaça" (t. I, p. 218). Y en *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "Estilo que Licurgo *introducía*" (I, p. 7 b); "Que pueda *introducir* noticia entera" (II, p. 13 a).

INUNDAR, VIII, 5 (I, 490-492). Según Dámaso Alonso en la *LPG,* este cultismo aparece registrado por vez primera en el *Thesaurus* de Henríquez (1679). Sin embargo, se encuentra ya en un soneto de Don Sancho de Londoño a Diego Ramírez Pagán, publicado por éste en su *Floresta de Varia Poesía* (1562): "que *ynunda* de Ebro la caudal ribera" (t. II, p. 100). En *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "Pues que todas las veces que la *inunda*" (VI, p. 35 a). En el *Arauco domado* de Pedro de Oña (1596): "O cuando el ancho mar la tierra *inunda*" (I, p. 355 b). Y en la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* de Valdivielso (1607): "Del patrio Tajo al *inundante* Nilo" (I, p. 139 a): "¿Que mar de sangre la ciudad *inunda*?" (XIX, p. 215 b). Sobre todo en el siguiente pasaje, que ofrece una remota semejanza con la hipérbole gongorina de la presente estrofa, en la alusión al *ímpetu del río* que *inundó,* en cierto modo paralela en sus elementos fundamentales a la descripción del *torrente impetuoso* que *inunda:* "Del *ímpetu* del río, que ligero — con su gracia *inundó* la ciudad bella" (II, p. 144 a).

INVIDIA, XV, 1 (I, 660). Según Dámaso Alonso en *La lengua poética de Góngora,* aparece registrado en la forma *embidia* en el *Vocabulario* de Nebrija (1492) y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (1611) en la forma *invidia,* puramente latina, y en la ya evolucionada y semiculta *embidia.* Según el docto gongorista, el cultismo *invidia* como latinismo inalterado aparece ya en Berceo, en el *Corvacho* del Arcipreste de Talavera y en el Marqués de Santillana. Góngora lo emplea por vez primera en una composición escrita en 1590. Por mi parte puedo añadir los siguientes datos. Frente a un mayor predominio de la forma *enbidia,* el latinismo *ynbidia* aparece ya por dos veces en el *Rimado de Palacio* del Canciller Pero López de Ayala († 1407): "Los fijos de Yrrael con *ynbidia* perdieron" (97 a); "Con grant *ynbidia* Cayn sienpre lo perseguía" (98 c). En la poesía española renacentista aparece ya en las *Obras* de Boscán (1543) en su forma latina: "Tan apartada de tener *inbidia*" (fol. 74 v.); "No pudo ser no se siguiesse *imbidia*" (fol. 100). En las *Obras* de Garcilaso, publicadas en la misma fecha, pero anteriores a 1536, coexiste la forma *envidia* con el cultismo *invidioso:* "la *envidia* carcomida, así molesta" (Egl. II, 1.559); "que la *envidia* en el cielo lo miraba" (Egl. II, 1.567). Diego Ramírez Pagán usa predominantemente la forma latina en su *Floresta de Varia Poesía* (1562): "puedes raviosa *inbidia* en bosque o cueva" (t. II, p. 31); "mi ageno bien de amor me pone *imbidia*" (t. II, p. 44). Lo mismo Fernando de Herrera en la edición de *Algunas obras* (1582): "pero no cause *invidia* este bien mío" (v. 963); "con *invidia* de todos admirada" (v. 150). E igualmente Juan Rufo en *La Austríada* (1584): "De la

cruel *invidia* defendidos" (IV, p. 21 b); "La *invidia* que tu ser mueve y provoca" (IV, p. 22 b); "La *invidia* en los demás se mortifique" (VI, p. 34 a).

INVOCAR, LXII, 8 (II, 755-759).

JAVA, LVIII, 4 (II, 675-677).

JOVEN, XVI, 1 (I, 687-689). Incluída por Dámaso Alonso en la *Lista de palabras afectadas según censuras y parodias literarias del siglo XVII* que figura en la *LPG,* la voz *joven,* semicultismo de introducción temprana, pero difusión muy tardía en la lengua hablada y vulgar, aparece registrado por vez primera, según el docto gongorista, en el *Diccionario* de Palet (1604) y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (1611), quien aclara: "Dezimos *joven* en lengua española antigua, y cortesanamente *mancebo*" (p. 717 b). Según D. Alonso, aparece ya en la *Estoria de los Cuatro Dotores* y en las obras del Marqués de Santillana. Por su parte, J. Corominas, en su *DCE* (II, p. 1.069) a), cita como primera documentación de la voz *joven* "descendiente semiculto del lat. *jŭvĕnis*", el *Calila e Dimna* en 1251 y el *Libro del Buen Amor* del Arcipreste de Hita. Pese a la afirmación de Covarrubias, que considera dicha voz como un arcaísmo, Corominas señala que "el vocablo universalmente usado fué *mozo,* no sólo en la Edad Media, sino en todo el Siglo de Oro. En prosa normal no empieza a encontrarse *joven* hasta el s. XVII". En efecto, según el ilustre filólogo, "el único texto del *Quijote* que contiene el vocablo son los versos de Altisidora al Caballero (II, XLIV, 167 v.) cuyo estilo, a fuerza de ser poético es casi burlesco. Son también poéticos —añade— los ejs. de F. de Herrera, J. de Castellanos, Villaviciosa, Hojeda y Virués que cita Robles Dégano *(Ortología,* p. 43)." No tengo a mano la *Ortología* de Robles Dégano, pero puedo aducir un buen número de ejemplos, anteriores a 1582, en que aparecen las obras herrerianas, que demuestran el uso frecuente de esta voz en la poesía española del siglo XVI. Además del siguiente pasaje del *Diálogo de Bías contra Fortuna* del Marqués de Santillana († 1458), a que aludía Dámaso Alonso: "En *joven* e nueva edad" (LXXXII, p. 291 b). Aparece ya en la *Egloga de Plácida y Vitoriano* de Juan del Encina, publicada, según se cree, en 1514: "Pues aún doncella se llama, — ella por *joven* se cuenta" (p. 290). Pese a este decisivo testimonio de su empleo a principios del siglo XVI, el semicultismo *joven* no aparece todavía en las *Obras* de Garcilaso (Barcelona, 1543), quien como sustantivo usa siempre la palabra *mancebo,* aunque emplea en cambio el cultismo *juventud,* el cual, como indica certeramente Corominas, "se hizo usual, aunque culto, mucho antes que *joven*" (vol. II, p. 1.069 a). En la segunda mitad del siglo XVI es ya muy usado en el lenguaje poético, incluso antes de Herrera. Aparece, en efecto, en una proporción muy elevada en la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569): "Gualemo lo probó, *joven* dispuesto" (II, p. 9 b); "Caupolicán al *joven* se volvía" (III, página 16 b); "Con el *joven* Guacón, soldado fuerte" (IV, p. 19 a); "La cara antes del *joven* colorada" (IX, p. 38 a); "Que el *joven* Corpillán, no desmayado" (XIV, p. 56 a). En igual proporción aparece en la segunda (1578) y tercera (1589) parte del poema de Ercilla. Se encuentra también en la *Canción por la Vitoria del Señor Don Juan* de Fernando de Herrera, publicada por vez primera en la *Relación de la guerra de Cipre* (1572): "se opuso el *joven* de Austria valeroso" (v. 107). Y en la *Canción al S. Don Juan de Austria,* publicada en la edición de *Algunas obras* (1582): "el *joven* d'Austria en la enriscada sierra" (v. 1.742). Aparece asimismo, aunque rarísimamente, en *Todas las Obras* de Francisco de Aldana († 1578): "*Ioven* real, no tardes, ve, camina" (t. I, p. 55). También en *La Austriada* de Juan Rufo (1584): "Al *joven* don Alonso redundaba" (VII, p. 38 b); "Del bello *joven* los heroicos bríos" (XX, p. 106 a); "Y tu, valiente *joven* sevillano" (XXIV, p. 133 a). Y en las *Canciones entre el Alma y el Esposo* de San Juan de la Cruz († 1591): "las *jóvenes* discurren al camino" (XVII, 82). Se encuentra también con mucha frecuencia en el *Arauco domado* de Pedro de Oña (1596): "Del estremado en todo *joven* tierno" (I, página 354 a); "Del valeroso *joven* extremado" (I, p. 357 a); "Esto conoce bien el *joven* sabio" (III, p. 363 a); "Llevar al cauto *joven* por engaños" (IV, p. 372, b);

"Como los tiene agora el *joven* tierno" (V, p. 373 b). Pese a un empleo tan copioso, insistente y reiterado, la extraordinaria frecuencia que degenera en verdadero abuso con que aparece en la lengua poética de Góngora motivó, sin duda, las burlas de que fué objeto por parte de Quevedo en el *Libro de todas las cosas* y en *El Entremetido, la dueña y el soplón,* consignadas ya por Dámaso Alonso en la lista antes mencionada.

JÚPITER, LI, 1 (II, 559-563).

JUVENTUD, XXI, 1 (I, 780-784). Según Dámaso Alonso en la *LPG,* el cultismo *juventud* aparece registrado por vez primera en el *Diccionario* de Palet (1604) y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). Según el docto gongorista se encuentra ya en las obras de Juan de Padilla "el Cartujano" († 1522), y a principios del siglo XVII, en el *Quijote* de Cervantes. Por su parte, J. Corominas, en su *DCE* (II, p. 1.069 a), lo encuentra documentado en la forma *juventut* en el *Libro de Apolonio,* y *juventud* en el *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita, y comenta: "se hizo usual, aunque culto, mucho antes que *joven.*" Por mi parte puedo añadir a estos datos que aparece, por dos veces en *Las Trescientas* de Juan de Mena (1444): "los que en el fuego de su *juventud*" (100 b); "segundo la su *juventud* virtuosa" (189 c). En la forma semiculta, *joventud* en *El Sueño* del Marqués de Santillana: "Bel Donayre e *Joventud*" (LXI, 473). En las dos formas, en las *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique (h. 1.476): "e la fuerça corporal — de *juventud*" (VIII, 1.927-8); "que con su braço pintó — en *joventud*" (XXXI, 2.197-8). En la forma culta, en el *Cancionero* de Juan del *Encina* (1496), en la *Egloga de Pascuala, Mingo y un Escudero*: "Y goces la *juventud*" (p. 91). Y en la *Egloga de Fileno, Zambardo y Cardonio,* publicada por vez primera en la edición de 1509: "Maldigo a mí mesmo, pues mi *juventud*" (p. 218). Aparece también en *La Celestina* de Fernando de Rojas (1499): "dexa los ímpetus de la *juventud*" (t. I, p. 101). Y en la poesía española renacentista lo encuentro, siempre en la forma culta, en las *Obras* de Garcilaso (1543): "que ni a tu *juventud,* don Bernaldino" (Eleg. I, 101); "y *juventud,* y gracia y hermosura" (Eleg. I, 116). En las de Juan Boscán, publicadas en la misma fecha: "A su hermosura i *iuventud* conformes" (fol. 110 v.). En la *Canción por la Vitoria del Señor Don Juan* de Fernando de Herrera, publicada por vez primera en la *Relación de la guerra de Cipre* (1572): "con hierro a nuestra *juventud* más fuerte" (v. 98). Con extremada frecuencia en *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "De aquella *juventud* vana, perjura" (II, p. 11 b); "Llegó de vulgo y *juventud* cercado" (III, p. 17 b); "Rompe de *juventud* con acidente" (IV, p. 25 a); "Si a la gallarda *juventud* arriba" (V, p. 26 b); "Con esta *juventud* verde y florida" (VII, p. 38 b). En *El Monserrate* de Cristóbal de Virués (1588): "De tierna *juventud* aquel nefario" (XIII, p. 547 b). Y en el *Arauco domado* de Pedro de Oña (1596): "Su madurez y *juventud* parejas" (III, p. 364 b).

LANTERNA, XLIII, 8 (II, 405-407). Debo rectificar aquí la afirmación demasiado categórica que hice en el texto, según la cual, con el solo apoyo del manuscrito Chacón y en contra de la autoridad de Pellicer, Salcedo Coronel y Hozes y Córdova, sin contar el testimonio de Covarrubias, consideré más correcta la lección *linterna* que la forma *lanterna* dada por los comentaristas. El hallazgo del siguiente pasaje del *Arauco domado* de Pedro de Oña (1596) y la serena consideración de los argumentos en pro y en contra, exigen una rectificación del juicio demasiado tajante allí formulado, y me inducen a inclinarme por la lección *lanterna,* cuyo carácter de cultismo latino, registrado ya en el *Vocabulario* de Nebrija (1495) y en el *Tesoro* de Covarruvias (1611), y documentado en textos anteriores a Góngora, justifica sobradamente su empleo por éste. Véase el pasaje del *Arauco domado* a que aludo, en el cual, pese a tener una intención y sentido completamente distintos del pasaje gongorino que estamos estudiando, aparece una expresión: *lanterna oculta,* que ofrece una curiosa semejanza con la metáfora *lanterna ciega* que Góngora utiliza en estos versos: "Por esto, aunque es verdad que en Quito había — algunas que en verdad brotaban lum-

bre, — haber desotras tanta muchedumbre, — como *lanterna oculta* las cubría" (XV, 432 a).

LASCIVO, XXX, 3 (II, 154-156).

LATIR, XXIV, 3 (II, 53-58).

LENTO, IX, 8 (I, 508-510).

LIBAR, L, 2 (II, 548-549). Según J .Corominas en su *DCE* (II, p. 85 a), aparece documentado por vez primera en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490) y se encuentra en Lope de Vega.

LÍBICO, LXI, 2 (II, 724-725). A lo dicho en el texto sobre el cultismo *líbico*, puedo añadir que frente al claro predominio de la forma *libio*, usada por Fernando de Herrera en *Algunas obras* (1582): "i el monte *Libio*, a quien mostró Perseo" (v. 2.737), y por Cristóbal de Virués en *El Monserrate* (1588): "Y a un bravo capitán de nación *libio*" (X, p. 537 a), encuentro la forma *líbico* en *Las Trescientas* de Juan de Mena (1444): "membranas de *líbica* sierpe cerasta" (243 b). Y ciento setenta y cinco años después, en las *Guerras Civiles de Granada* de Ginés Pérez de Hita (1619), posteriores al *Polifemo* gongorino: "Al *líbico* distrito y sus riberas" (II, cap. II, p. 598 b).

LIBRAR, XXXIII, 1 (II, 212-217). El único precedente que he podido encontrar del uso del cultismo *librar* en el sentido de "remitir" o "entregar", vulgar y corriente en el lenguaje bancario de la época, pero rarísimo en el lenguaje poético, aparece en el siguiente pasaje del *Arauco domado* de Pedro de Oña (1596): "La cual con tierna planta voladora — ya va de las escuadras bien distante — enderezando al muro vitorioso, — adonde está *librado* su reposo" (VII, p. 385 b).

LIGURINO, LVI, 2 (II, 639-641). Francisco de Aldana († 1578), en el siguiente pasaje de *Todas las Obras* usa *ligúrico* y no *ligurino*: "El *ligúrico* mar tuerce el rodeo" (t. I, p. 37).

LILIO, XIV, 1 (I, 624-633). Encuentro ya el cultismo *lilio* en la canción *A Nuestra Señora de Guadalupe* del Marqués de Santillana, escrita en 1455: "flor de blanco *lilio* closa" (II, 14).

LIMITAR, XLI, 2 (II, 337-340). El cultismo *limitar* es muy característico del gran poeta cordobés, si bien no fué introducido por él en el lenguaje poético de los siglos XVI y XVII. No incluído todavía en el *Vocabulario* de Nebrija (1495), según Corominas en su *DCE* (II, p. 98 a), aparece documentado por vez primera en el *Vocabulario* de C. de las Casas (1570). Posteriormente está registrado en el *Tesoro* de Covarrubias (1611), pero muchos años antes de los textos aducidos hasta ahora lo encuentro ya en los *Proverbios de Gloriosa Dotrina* del Marqués de Santillana, terminados en 1437: "nin la ora *limitada* — refuyr" (p. 85). En la primera mitad del siglo XVI aparece ya en las *Obras* de Garcilaso (1543): "el tiempo que a tu vida *limitado*" (Eleg. I, 286); "debe ser, y sin tiempo *limitado*" (Eleg. II, 86). En la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez Pagán (1562): "Que como *limitado* el hombre sea" (t. II, p. 193). En la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569): "Y el trecho señalado *limitaba*" (X, p. 40 b); "Si tenemos la fuerza *limitada*" (XII, p. 49 b). En el *Arauco domado* de Pedro de Oña (1596): "Pues le *limita* el ser, la vida, el modo" (XVII, p. 443 a). Y en la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* de Valdivielso (1607): "Que su ser pobre su caudal *limita*" (II, p. 143 a).

LINCE, XXXVII, 3 (II, 284-287).

LÍQUIDO, LXIII, (II, 766-768). Según Dámaso Alonso en la *LPG*, el cultismo *líquido* aparece registrado por vez primera en el *Vocabulario* de Cristóbal de las Casas (1572) y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). El docto gongorista señala, además, su aparición en las obras del Cartujano y en el *Quijote* de Cervantes, y que Góngora lo emplea ya en una composición de 1582. Años antes lo encontramos en la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez Pagán (1562): "y del *líquido* fuego juntamente" (t. II, p. 140); "del *líquido* christal el son me enseñan" (t. II, p. 229). En *Todas las obras* de Francisco de Aldana († 1578): "Del *líquido* elemento, a los estremos" (t. I, p. 88). En *El Infamador* de Juan de la Cueva, publicado en 1588: "en mis *líquidas* ondas ese

fiero" (IV, X, p. 66). Y en *La Cristíada* de Fray Diego de Hojeda (1611), muy poco antes del *Polifemo* gongorino: "Que *líquidos* cristales caudalosos" (I, p. 407; "Ríos corrientes, *líquido* tesoro" (I, p. 410 a).

LUMINOSO, XIII, 3 (I, 614-617). Según Dámaso Alonso en la *LPG*, el cultismo *luminoso* aparece registrado por vez primera en el *Diccionario* de Palet (1604) y posteriormente en el *Tesoro* de Oudin (1615). No figura, en efecto, en ningún diccionario antes de aquella fecha ni fué incluído en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). El único precedente que aduce el docto gongorista es el del Marqués de Santillana († 1458). Por mi parte puedo verificar su empleo en la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez Pagán (1562): "esto y la *luminosa* — constellación celeste, y amorosa" (t. II, p. 106). En *Todas las Obras* de Francisco de Aldana († 1578): "Llovió sobre ella *luminosos* rayos" (t. I, p. 200); "De una purpúrea y *luminosa* ropa" (t. II, p. 60). En *Algunas obras* de Fernando de Herrera (1582): "Roxo Sol, que con hacha *luminosa*" (v. 485). Y en *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "Giraba el sol su carro *luminoso*" (XIX, p. 101 a); "Su rayo nos esconde *luminoso*" (XII, p. 64 a).

MALACO, LVIII, 4 (II, 675-677).

MARGEN, XX, 1 (I, 769-771). Según J. Corominas en su *DCE*, el semicultismo *margen* aparece documentado por vez primera en la doble forma *márgines* y *margen*, en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490) y poco después en esta última en el *Vocabulario* de Nebrija (1492).

MARINO, XVI, 1 (I, 687-689). El cultismo *marino* aparece registrado por vez primera en el *Vocabulario* de Nebrija (1495) y posteriormente figura en el *Tesoro* de Covarrubias (1611), pero en fecha muy anterior lo encuentro ya en *El Laberinto* de Juan de Mena (1444): "toda la parte terrestre e *marina*" (32 d); "nin los *marinos* bolar a lo seco" (170 f). Y en la *Comedieta de Ponza* del Marqués de Santillana (1444): "Cá éstos non temen las lides *marinas*" (p. 196). Entre los poetas renacentistas del siglo XVI aparece en las *Obras* de Juan Boscán (1543): "Es su carro, llevado por cavallos — *marinos*" (fol. 94). En la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez Pagán (1562): "con el *marino* vítulo importuno" (t. II, p. 53); "De las *marinas* conchas bien notaste" (t. II, p. 149). Y en *Todas las Obras* de Francisco de Aldana († 1578): "Una y otra gentil Nympha *marina*" (t. I, p. 166). Góngora lo emplea nuevamente en la Octava XLVIII, 4, del *Polifemo*.

MARÍTIMO, LIII, 1 (II, 584-589). El cultismo *marítimo* aparece registrado en el *Tesoro* de Covarrubias (1611), pero mucho antes lo encontramos ya en la segunda parte de *La Araucana* de Ercilla (1578): "Su *marítima* fuerza destruída (XXIV, p. 89 b); "Las *marítimas* costas apartadas" (XXIV, p. 93 a). En *Todas las Obras* de Francisco de Aldana († 1578): "La seriedad *marítima* Otomana" (t. I, p. 28). En *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "*Marítima* ciudad que por trofeo" (VII, p. 40 b); "Lejos de los *marítimos* lugares" (XVIII, p. 100 a). Y en el *Arauco domado* de Pedro de Oña (1596): "Al término *marítimo* vinieron" (I, p. 357 a).

MEDIO, XXV, 2 (II, 88-89). Según Menéndez Pidal, en el *Cantar de Mío Cid* (vol. I, *Gramática*, II, 36, c., p. 186), se trata de un cultismo: "aparece como erudito: *medio*, por "meyo" (F. Nav. 79 a, F. Medinacelli, Muñoz, Colecc. 438; "meyo" vive aún en el alto aragonés de Echo) o "meo". Por su parte, J. Corominas en su *DCE* (III, p. 320 a), reconoce un "influjo culto de la forma latina sobre la castellana", y después de señalar que aparece documentado desde los orígenes del idioma, añade: "Sin embargo, no es creíble que un vocablo de esta importancia sea cultismo en el sentido ordinario de este concepto: que habiendo dejado de emplearse en el lenguaje vivo se tomara, en un momento dado, del latín de los libros. Indudablemente durante la evolución hereditaria, en la fase *meyo*, nuestro vocablo fué cambiado en *medio* por algunos que en su pronunciación tendían a imitar el latín. Se trata de una pronunciación "distinguida", que Enrique de Villena caracteriza como tal, al equiparar a los que "por dezir *meyo* dizen *medio*" con los que reemplazan *hecho* y *Herrando* por *fecho* y *Fe-*

rrando (R. F. E., VI, 177)." Dada la diferencia evidente entre la forma popular *meyo* y la forma culta *medio,* creo que como latinismo evidente impuesto por el idioma literario al lenguaje refinado y selecto, puede ser considerado como cultismo de introducción muy temprana, incorporado ya al lenguaje popular castellano varios siglos antes de Góngora. Se encuentra, en efecto, en la *Primera Crónica General* en el *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita (1343), en el *Rimado de Palacio* del Canciller Pero Lópéz de Ayala († 1407), en *El Laberinto* de Juan de Mena (1444), etc.

MELANCÓLICO, VI, 3 (I, 412-413). Además de los ejemplos citados en el texto, este cultismo aparece también en el *Arauco domado* de Pedro de Oña (1596): "Saturno *melancólico* domina" (II, p. 359 a).

MENTIDO, XXXIII, 2 (II, 217-220).

METAL, XVII, 4 (I, 715-718). Según Dámaso Alonso en la *LPG,* el cultismo *metal* aparece registrado por vez primera en el *Vocabulario* de Nebrija (1492) y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). El docto gongorista señala su empleo en la *Primera Crónica General,* de Juan de Mena (1444) y en Fray Iñigo de Mendoza. Góngora lo adopta en una de sus primeras composiciones, escrita en 1586. Por mi parte, lo encuentro ya en el *Rimado de Palacio* del Canciller Pero López de Ayala († 1407): "¿Do las copas e vasos de *metal* muy preçiado?" (565 d). Y en *Las Trescientas* de Juan de Mena (1444): "sirve *metales, metales* adora" (99 e); "e firió de cuño los mistos *metales*" (229 b). En la *Representación de la Pasión y Muerte de Nuestro Redentor* en el *Cancionero* de Juan del Encina (1496): "Mas de más alto *metal*" (p. 38). Aunque no aparece en las *Obras* de Garcilaso (1543), es de uso corriente en la poesía española renacentista del siglo XVI. Lo encuentro en la traducción de *La Ulyxea* de Homero del secretario Gonzalo Pérez (1550): "Para traer *metal* a nuestra vuelta" (Lib. I, p. 14). En la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez Pagán (1562): "Si ay mano que el *metal* más puro coja" (t. II, p. 217); "no ay tyro de *metal* que le hiriesse" (t. II, p. 219). Aparece también en la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569): "Mas el *metal* goloso que sacaba" (II, p. 12 a); "*De metal* la cabeza *barreada*" (IX, p. 39 a); "guarnecidas — de planchas de *metal...*" (XIII, p. 54 a). En la segunda parte del mismo poema (1584): "Con una porra de *metal* herrada" (XXI, p. 81 b). En la *Fábula de Adonis, Hipomenes y Atalanta* de don Diego Hurtado de Mendoza († 1575): "Por más oro y *metales* que posea" (p. 240). En *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "Se disponen y rinden los *metales*" (III, p. 17 a); "De suerte, que valieron los *metales*" (VIII, p. 42 a); "Un prestado *metal* se inquiere y precie" (VIII, p. 45 b); "Ha sabido forjar de los *metales*" (XII, p. 62 b). En el *Arauco domado* de Pedro de Oña (1596): "Que es el *metal* del fértil indo suelo" (IV, p. 372 a). Y en la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* de Valdivielso (1607): "donde de *metal* rico y bronce duro" (II, p. 145 b).

MIRTO, XXVII, 2 (II, 113-118) y XXX, 6 (II, 161-162).

MISERABLEMENTE, LV, 1 (II, 627-630). Según Dámaro Alonso en la *LPG,* el cultismo *miserablemente* aparece registrado por vez primera en el *Vocabulario* de Nebrija (1492) y posteriormente en el *Diccionario* de Palet (1604) y en el *Tesoro* de Oudin (1616). No figura, en efecto, en el *Tesoro* de Covarrubias (1611), y, sin embargo, lo encontramos ya en las *Obras* de Garcilaso (1543), en un pasaje que Góngora posiblemente recordaba: "barriendo el suelo *miserablemente*" (Egl. III, 183). En *Todas las Obras* de Francisco de Aldana († 1578): "Como me arroja *miserablemente* — de tierra en tierra, de una en otra gente" (t. I, p. 98). En *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "Que declinase *miserablemente*" (I, p. 8 b). Y en *El Monserrate* de Virués (1588): "De vos me aparta *miserablemente*" (III, p. 512 a).

MÍSERO, XXII, 4 (II, 20-23).

MONARCA, LI, 1 (II, 559-563). El cultismo *monarca* está ya registrado en el *Vocabulario* de Nebrija (1495) y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). Corominas en su *DCE* (I, p. 199 a) se limita a consignar que aparece

documentado a mediados del siglo XVII en Calderón, pero en las *Adiciones* (IV, p. 920 a) advierte oportunamente que ya está en la *Danza de la Muerte* de hacia 1400 (19 e) y en Juan de Mena, según el índice de María Rosa Lida. Lo encuentro, en efecto, en *Las Trescientas* de Juan de Mena (1444): "Por ende, *monarca*, señor valeroso" (114 a). Y he de añadir, por mi parte, que aparece también en el *Triunfete de Amor* del Marqués de Santillana antes de 1458: "ser *monarca* de potentes" (XIV, 106). En la poesía española renacentista lo encuentro ya en las *Obras* de Boscán (1543): "Mucho más qu'n la mar un gran *monarca*" (fol. 64 v.). En la *Floresta de Varia Poesía* de Diego Ramírez Pagán (1562): "te pido, pues del mar eres *monarcha*" (t. II, p. 102). En el famoso soneto de Hernando de Acuña *Al Rey Nuestro Señor*, forzosamente anterior a 1580, fecha de su muerte: "Un *Monarca*, un Imperio y una Espada" (p. 260). En *La Austríada* de Juan Rufo (1584), donde aparece repetidas veces: "Aquel *monarca* invicto, cuya mano" (VI, p. 31 b); "Que *monarca* del mundo poderoso "(VI, p. 32 a); "Fué del *monarca* nuestro promovido" (VI, p. 33 b); "Ya el gran *Monarca* sus quilates ama" (VII, p. 38 b). En la *Tragedia de los Siete Infantes de Lara* de Juan de la Cueva, publicada en 1588: "entre *monarcas*, cual se hace agora" (II, I, 8). Y en el *Arauco domado* de Pedro de Oña (1596): "*Monarca* universal de todo el mundo" (IV, p. 369 b).

MONSTRUO, XXXI, 3 (II, 177-180).

MORAR, XLVI, 2 (II, 461-469). Según J. Corominas en su *DCE* (III, p. 431 a), es descendiente semiculto de lat. *mŏrārī*, y aparece documentado por vez primera en el *Cantar de Mío Cid*. Según asegura el gran lexicógrafo, es "muy frecuente desde los orígenes del idioma literario (p. ej., Berceo, *Milagros*, 872 d) y en los principales autores de los siglos XII-XVI (A. de Palencia, 93), y todavía figura alguna vez como palabra noble en el *Quijote*". "En la Edad Media —añade— no debía de ser palabra ajena al uso cotidiano; después ha quedado relegada a la lengua culta." La encuentro, en efecto, en el *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita (1343); en el *Rimado de Palacia* (63 d) del Canciller Ayala († 1407), en las coplas de arte mayor de Alfonso Alvarez de Villasandino († 1424) *A nuestro señor el rey de Castilla* (p. 139); en el *Cancionero* de Juan del Encina (1496), en la versión de la Egloga IX de Virgilio (p. 307 b), en *La Celestina* (1499) de Fernando de Rojas (t. I, p. 69), y es corriente en la poesía española renacentista a partir de las *Obras* de Garcilaso (1543), que lo utiliza reiteradamente en sus versos como palabra culta (Egl. I, 68; Egl. II, 933 y 1.059).

MORTAL, XVII, 4 (I, 715-718). Según J. Corominas en su *DCE* (III, p. 443 a), aparece ya hacia 1200 en el *Auto de los Reyes Magos*. Por mi parte lo encuentro en el *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita (1343), en el *Rimado de Palacio* del Canciller Pero López de Ayala († 1407), en *El Laberinto* de Juan de Mena (1444), en el *Vocabulario* de Nebrija (1495), en el *Cancionero* de Juan del Encina (1496) y en *La Celestina* de Fernando de Rojas (1499). María Rosa Lida, en su magistral monografía sobre *Juan de Mena* (p. 251), lo cita en la lista de los cultismos de las *Coplas* de Jorge Manrique († 1479). Lo encuentro, naturalmente, en el *Tesoro* de Covarrubias (1611) y es corriente en la poesía española renacentista a partir de las *Obras* de Garcilaso (1543): "¡Oh muerte llena de *mortal* tardanza!" (Egl. II, v. 871); "que el *mortal* velo y manto el alma cubren" (Egl. II, v. 1.777); y de Alcides consumió la *mortal parte*" (Eleg. I, v. 254). En la *Floresta de Varia Poesía* de Diego Ramírez Pagán (1562): "ceda el *mortal* veneno a mi deseo" (t. II, p. 33). En *Algunas obras* de Fernando de Herrera (1582): "antes qu'a la cumbre — suba, el hilo *mortal*" (Eleg. IV, v. 1.317); "con sacrílega invidia i *mortal* celo" (Son. XLVII, v. 1.632); "no pueda ser del tiempo un *mortal* ombre" (Son. LXIX, v. 2.824). En la segunda parte de *La Araucana* de Ercilla (1578): "venía por esta parte *mortal* guerra" (XXV, p. 97 a). Y en *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "Si del velo *mortal* la niebla escura" (II, p. 11 a).

MUNDO, III, 13 (I, 304-310). Está ya registrado en el *Vocabulario* de Nebrija

(1495) y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). Es cultismo muy antiguo, que se encuentra ya en el *Cantar de Mío Cid* y en la *General Estoria de Alfonso el Sabio,* en los *Milagros* de Berceo, en *Las Trescientas* de Juan de Mena, y que es de uso corriente en la poesía española renacentista a partir de Garcilaso en sus *Obras* (1543), como puede verse en los ejemplos citados ya en el texto en las notas 12 y 13 de la presente Octava.

MUSA, III, 9 (I, 280-285). Según J. Corominas en su *DCE* (III, p. 482 b), el cultismo *musa* aparece documentado por vez primera en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490) y en el *Vocabulario* de Nebrija (1492). Por mi parte, lo encuentro, aunque en sentido burlesco, no muy claro, en el *Libro de Buen Amor* (1343) del Arcipreste de Hita (519 d), en el *Infierno de los enamorados* del Marqués de Santillana († 1458): "O vos *Musas* qu'en Parnaso" (II, 9); en las *Coplas de contempto del mundo* del Condestable Pedro de Portugal († 1466): "Canta, santa *Musa,* en coplas et versos (p. 394), y en el *Cancionero* de Juan del Encina (1496) en su versión de las *Bucólicas* de Virgilio: "*Musas* de Sicilia, dexemos pastores" (p. 283).

MÚSICA, XII, 7 (I, 602). Según J. Corominas en su *DCE,* el cultismo *música* aparece hacia 1250 en el *Setenario* y está registrado posteriormente en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490) y en el *Vocabulario* de Nebrija (1492). "Aunque *música* falta en las principales fuentes medievales —añade nuestro gran lexicógrafo—, y en esta época solían expresarse sus principales acepciones con la voz *son,* se halla ya en varias del siglo XIII (*General Estoria, Buenos Proverbios*). Por mi parte, lo encuentro en *La Celestina* de Fernando de Rojas (1499): "ande la *música*" (t. I, p. 107) y antes, en el *Cancionero* de Jorge Manrique († 1479), en las *Coplas por la muerte de su padre*: "las *músicas* acordadas que tañían" (XVII, p. 97).

MÚSICO, III, 7 (I, 276-279). Según J. Corominas en su *DCE,* como sustantivo aparece registrado en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490) y en el *Vocabulario* de Nebrija (1492). Como adjetivo, en la acepción de "musical", lo encuentro ya, por mi parte, en un *Dezir* del Marqués de Santillana († 1458): "Por *música* maestría — cantava esta canción" (IV, 25-26, p. 200).

NAUFRAGIO, LVII, 2 (II,658-659).

NAVE, LV, 1 (II, 627-630). Según J. Corominas en su *DCE* (III, p. 505 b), se encuentra documentado desde los orígenes del idioma en el *Cid,* Berceo, *Libro de Apolonio,* don Juan Manuel, Juan Ruiz, Alfonso XI, está ya registrado en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490) y en el *Vocabulario* de Nebrija (1492), y "es bastante usual en todas las épocas". En opinión del gran lexicógrafo "el tono fuertemente culto que hoy tiene *nave* es perceptible por lo menos desde fines de la Edad Media". Téngase en cuenta, en efecto, que la voz popular y corriente era *nao,* del catalán *nau.* Por mi parte, puedo añadir que *nave* aparece también en el *Rimado de Palacio* (212 a) del Canciller Pero López de Ayala († 1407), en el *Infierno de los enamorados* (VIII, 57; XXXI, 247) del Marqués de Santillana († 1458); en el *Cancionero* de Juan del Encina (1496), en su versión de la Egloga IV de Virgilio: "E pongan las *naves* por mar en cuidado" (p. 285) y es corriente en la poesía española renacentista.

NÉCTAR, XXVI, 5 (II, 105-107).

NEUTRO, LIII, 5 (II, 607-608)

NILO, LV, 2 (II, 630-631).

NINFA, XIII, 1 (I, 604-606).

NOCTURNO, V, 5 (I, 386-398).

NUBE, LII, 3 (II, 578-580) y LXI, 4 (II, 729-734). Según J. Corominas en su *DCE* (III, p. 525), el cultismo *nube* aparece documentado por vez primera en Berceo y está registrado en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490) en la forma *nube,* y en el *Vocabulario* de Nebrija (1492), que registra *nuve.* Según el gran lexicógrafo "es palabra de uso común en todas las épocas". Es preciso advertir que en el *Cid* aparece la forma popular *nues,* la cual,

según Menéndez Pidal (*Cantar de Mío Cid,* vol. I, *Gramática,* § 10, p. 150), aparece también en el *Libro de Alexandre.*

NÚMERO, XLIX, 5 (II, 535-537). Según Dámaso Alonso en la *LPG,* el cultismo *número* aparece registrado por vez primera en el *Vocabulario* de Cristóbal de las Casas (1570) y posteriormente en los diccionarios de Percival (1599), Palet (1604) y Oudin (1607). El ilustre gongorista señala, además, la aparición del verbo *numerar* en el Marqués de Santillana († 1458) y en el *Cancionero de Baena* (1445). Por mi parte, encuentro ya el cultismo *número* en *El Laberinto* de Juan de Mena (1444): "do vi multitud, non *número* cierto" (14 g), y en el *Cancionero* de Juan del Encina (1496): "Son los *números* impares" (Egl. VIII, p. 304 a), y es corriente en la poesía renacentista a partir de las *Obras* de Garcilaso (1543), que lo emplea varias veces (Egl. II, 97 y 1.527) en sus versos.

NÚMERO, XLVIII, 4 (II, 507-509). Al ejemplo herreriano acerca del cultismo *número* en la acepción de "medida" o "cadencia", añádase el siguiente pasaje de Pedro de Oña en el *Arauco domado* (1596): "Con versos, no por *número* hinchados" (XIX, p. 454 a).

OBSCURO, V, 4 (I, 379-386). Según J. Corominas en su *DCE* (III, p. 592 a-b), la voz *obscuro* aparece documentada desde los orígenes del idioma; está ya en Berceo y es "de uso general en todas las épocas". Como hace observar el gran lexicógrafo: "En castellano medieval la forma más común fué *escuro,* desde *Apolonio* (51), pasando por *La Celestina* y Nebrija, hasta el Siglo de Oro: es todavía la única forma que se halla en el *Quijote*". Ahora bien, "la forma más cercana al latín, *oscuro,* ya preferida por algún autor antiguo (Berceo, Juan Manuel), gana terreno por influjo latino en el Siglo de Oro, de suerte que la forma con *o*— predomina en autores como Góngora, Covarrubias y Ruiz de Alarcón. Algunos se ponen entonces a escribir a la latina *obscuro* (grafía que antes sólo se encuentra en algún pedante a ultranza como A. de Palencia, junto a *escuro* y *oscuro*), sobre todo los latinizantes como Góngora; en los demás esta grafía es rara y deberá achacarse a tipógrafos puntillosos". Por mi parte, me limitaré a añadir que, frente al aplastante predominio de la forma popular *escuro,* registrada por Nebrija (1495) y usada por poetas tan declaradamente cultistas como Micer Francisco Imperial y Juan de Mena en el siglo XV, y en el XVI por Garcilaso en sus *Obras* (1543): "y que la *escura* noche" (Eleg. I, (299-300); por Ercilla en *La Araucana* (1569): "La *escura* noche en esto se subía" (III, p. 16 a); por Juan Rufo en *La Austríada* (1584): "Sobre la noche *escura* de horror llena" (X, p. 51 b), y por Cervantes en el *Quijote* y en el *Persiles*: "estos *escuros* calabozos" (Lib. I, cap. I, p. 2), la forma culta *oscuro* aparece ya, junto a *escuro,* en el *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita (1343), y sin esta alternancia en *El Sueño* del Marqués de Santillana: "*Oscuras* nuves trataron" (XI, 81), y hacia 1572 la emplea Fray Luis de León en su bellísima oda *A la Ascensión*: "tu grey en este valle hondo, *oscuro*" (p. 1.480). Posiblemente penetró en la lengua poética de Góngora, en la forma puramente cultista *obscuro,* por influjo de Fernando de Herrera, el cual, aunque no conserva la grafía latina, emplea el cultismo *oscuro* con insistente reiteración. En efecto, ya en la *Canción a la batalla de Lepanto,* publicada por vez primera en la *Relación de la guerra de Cipre* (1572), aparece por dos veces dicho cultismo: "con rostro *oscuro* y soledad turbada" (v. 155); "viendo tu muerte *oscura* "(v. 194). Y en igual proporción en la mencionada edición herreriana de *Algunas obras*: "alçar la frente airada, i guerra *oscura*" (v. 815); "callada Noche, tu corona *oscura*" (v. 954); "dende la *oscura* noche al claro día" (v. 1.086): "al grande cerco de la sombra *oscura*" (v. 1.293); "Nunca silencio i soledad *oscura*" (v. 1.593); "Por esta *oscura* soledad perdido" (v. 1.846). Con su grafía latina, el cultismo *obscuro* aparece ya, muchos años antes, en la traducción castellana del *Asno de Oro* de Apuleyo hecha por Diego López de Cortegana (1513): "aquella noche negra y muy *obscura*" (Cap. II, p, 47 a). Y posteriormente, suponiendo que sea fiel la transcripción del texto en la edición de don Cayetano Rosell en la B. A. E., en los siguientes pasajes de *La Austríada*

(1584) de Juan Rufo, que como ya hemos dicho antes utiliza en una proporción elevadísima la forma popular *escuro*: "Y el velo *obscuro* de la sombra fría" (III, p. 16 b); "La alteración, la priesa, el tiempo *obscuro*" (III, p. 19 a). Según el manuscrito Chacón editado por Foulché-Delbosc y la edición Hoces y Córdova, Góngora utiliza en este pasaje el cultismo *obscuro* en su forma puramente latina, lección que con la ortografía modernizada —*oscuro*— adoptó Alfonso Reyes en su edición del *Polifemo* (Madrid, 1923), y con la grafía clásica *obscuro* J. e I. Millé y Giménez en la edición de *Obras Completas*. Hago esta advertencia porque tanto Pellicer en las *Lecciones Solemnes* como Salcedo Coronel en el *Polifemo comentado* siguen la lección *escuro*, forma popular corriente en la época que la rigurosa preocupación cultista de Góngora, inspirada en el ejemplo herreriano, había de desechar forzosamente, como lo demuestra el empleo unánime de la forma *obscuro* en la edición de Hoces y Córdova y en el manuscrito Chacón.

OCCIDENTE, XXIV, 11 (II, 75-77). Según Dámaso Alonso en *La lengua poética de Góngora*, el cultismo *occidente* aparece registrado por vez primera en el *Vocabulario* de Nebrija (1492) y en el *Origen y etymología de todos los vocablos* de Francisco del Rosal (1601). En la forma *ocidente* figura en el *Vocabulario* de Cristóbal de las Casas (1570) y en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). El ilustre maestro señala ya su aparición en la *Gran Conquista de Ultramar* y su tardío empleo por parte de Góngora, que lo usa por vez primera en una composición de 1594. J. Corominas en su *DCE* (I, p. 574 b) lo encuentra documentado ya en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490). Por mi parte, he de advertir que la forma *ocidente* aparece ya en *Las Trescientas* de Juan de Mena (1444): "con los rincones de todo *ocidente*" (48 d). En Alfonso Alvarez de Villasandino, anterior a 1445: "A oriente e a *ocidente*" (XI, *Ant.* M. P., p. 135). En la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569): "Se va en el *ocidente* retrayendo" (XIV, p. 55 a). En *Algunas obras* de Fernando de Herrera (1582), donde aparece innumerables veces: "que yo ¡o sublime gloria d'*Ocidente!*" (v. 2.975). Y en *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "Calando en esto el sol por *ocidente*" (XI, p. 59 b). En cambio, encuentro ya la forma culta *occidente* en la *Floresta de Varia Poesía* de Diego Ramírez Pagán (1562): "A que vienes tan rezio al *occidente*" (t. II, p. 49); "Phebo hazia *Occidente* caminava" (t. II, p. 64). Y en *Todas las Obras* de Francisco de Aldana († 1578): "Del *Occidente* ves qual sale, y viene" (t. I, p. 143).

OCIO, III, 3 (I, 265-270). Según J. Corominas, el cultismo *ocio* aparece documentado por vez primera en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490) y está también en Nebrija (1492), en Hernán Núñez (1499) y en muchos clásicos. "Pero hasta hoy —añade— sigue siendo voz culta, poco usual en el lenguaje hablado" (*DCE*, III, p. 543 a). Por mi parte, en fecha anterior a estos textos, lo encuentro en el *Decir al nascimiento del Rey Don Juan* de Micer Francisco Imperial, escrito en 1405: "Non biva en *ocio*, mas en vida activa" (p. 148). También antes de los ejemplos de Garcilaso citados en el texto, lo encuentro en la *Egloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*, de Juan del Encina (1509): "Amor en el *ocio* aviva sus sañas" (p. 200).

OCIOSO, II, 9 (I, 241-243). En fecha anterior a los ejemplos de Juan de Mena (1444) citados en el texto, encuentro ya el cultismo *ocioso* en el *Rimado de Palacio* del Canciller Pero López de Ayala († 1407): "En comer o en bever, e *ocioso* estar" (92 c); "A omnes *oçiosos* muchos yerros contesçen" (125 a). Y en el *Decir al nascimiento de nostro Señor el Rey Don Juan* de Micer Francisco Imperial, escrito en 1405: "De todos juegos, cuando fuer *ocioso*" (M. P., p. 148). J. Corominas, en su *DCE* (III, p. 543 a), lo encuentra documentado por vez primera en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490).

OCULTAR, XVIII, 1 (I, 735-736). Según J. Corominas en su *DCE* (III, p. 543 b), el cultismo *ocultar* aparece en 1605 en la primera parte del *Quijote* y está registrado por vez primera en el *Tesoro* de Oudin (1607). Como señala el ilustre filólogo, falta todavía en el *Vocabulario* de Cristóbal de las Casas (1570), en el *Dictio-*

nary de Percival (1599) y en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). Por mi parte puedo añadir que no aparece todavía en *Las Trescientas* de Juan de Mena (1444) y que lo encuentro por vez primera en el *Triunfete de Amor* del Marqués de Santillana, anterior por lo menos a 1458: "por lo qual fué *ocultado* — de mí la visión que vía" (XX, 157-8). Y en la *Coronación de Mossén Jordi* del mismo poeta: "Que sus diversas colores — *ocultavan* la verdura (p. 310 a).

OCULTO XXXVI, 1 (II, 254-259). El cultismo *oculto* no está registrado en el *Vocabulario* de Nebrija (1495) ni en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). Según Corominas en su *DCE* (III, p. 543 b), aparece documentado por vez primera en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490) y fué usado por Cervantes en el *Quijote*. Por mi parte,. añadiré a estos datos que dicho cultismo aparece ya en *Las Trescientas* de Juan de Mena (1444): "los daños *ocultos* del Paladïón" (86 f); "mas so las aguas andavan *ocultos*" (185 b). En *El Sueño* del Marqués de Santillana, por lo menos antes de 1458: "por *oculta* fraudulençia" (XXXVI, 276). Y en el *Diálogo de Bías contra Fortuna*: "En público nin *oculto*" (XIII, p. 282 b). En el *Desir a las Siete Virtudes* de Micer Francisco Imperial, ya escrito en 1445: "Que poco a poco se muestra lo *oculto*" (p. 153, *Ant. M. P.*). En *La Celestina* de Fernando de Rojas (1499): "si de lo *occulto* yo hablarte supiera" (t. I, p. 53): "por el exemplo fuese *oculto* el pecado" (t. I, p. 106). En la primera mitad del siglo XVI lo encuentro, una sola vez, en las *Obras* de Garcilaso (1543): "hierbas de propiedad *oculta* y flores" (Eleg. I, 174). En el *Diálogo de Mujeres* de Cristóbal Castillejo (1544): "Astucias claras y *ocultas*" (v. 3.182). Lo usa ya repetidas veces Diego Ramírez Pagán en su *Floresta de Varia Poesía* (1562): "a Endimión en este bosque *oculto*" (t. II, p. 54); "la vista del sagrado bosque *oculto*" (t. II, p. 169); "Después su llama *occulta* querellando" (t. II, p. 223). Aparece también, aunque no con mucha frecuencia, en la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569): "Donde *ocultos* los bárbaros estaban" (IV, p. 17 b); "Nadie la *oculta* causa preguntaba" (XII, p. 51 a). En la segunda parte del mismo poema (1578): "Donde vi entre los muertos ir *oculto*" (XX, p. 77 a). Y también en la tercera (1589): "Trayéndome a este bosque y sitio *oculto*" (XXXII, p. 118 b). Aparece también, aunque en muy contados casos, en *La Austriada* de Juan Rufo (1584): "Y al punto mismo por *ocultas* vías" (IX, p. 48 b); "Por *oculta* virtud así tirado" (XII, p. 66 a); "*Ocultamente* el áspero camino" (V, p. 29 a). En *El Infamador* de Juan de la Cueva, publicado en 1588: "que a Dios, cual sabes, cosa no hay *oculta*" (IV, X, 376). Y con mucha frecuencia en el *Arauco domado* de Pedro de Oña (1596): "Hacen allá en *ocultos* agujeros" (II, p. 358 b); "Y los *ocultos* males venideros" (II, p. 360 a); "De mucha calidad y fin *oculto*" (II, p. 360 b); "*Oculto* espere a ver quien se desmanda" (X, p. 399 b): "*Oculto* porque nadie le estorbase" (X, p. 400 a).

ODIOSO, XVI, 5 (I, 694-696). El cultismo *odioso* está ya registrado, según J. Corominas en su *DCE* (III, p. 545 a), en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490) y en el *Vocabulario* de Nebrija (1495), y aparece en Fray Antonio de Guevara († 1545). Por mi parte, he de añadir que está registrado en el *Tesoro* de Covarrubias (1611) y que no lo encuentro en el *Rimado de Palacio* del Canciller Ayala (1407), en *El Laberinto* de Juan de Mena (1444) ni en el *Teatro* de Juan del Encina, pero está ya en *La Celestina* de Fernando de Rojas (1499): "O si no se le ofrece pensamiento tan *odioso*" (t. I, p. 155). Aparece en la primera mitad del siglo XVI en las *Obras* de Garcilaso (1543), quien lo utiliza ya corrientemente en sus versos: "respuesta tan aceda y *odiosa*" (Egl. II, verso 403); "quien siente al pecho el *odioso* plomo" (Egl. III, v. 160); "No las francesas armas *odïosas*" (Son. XVI, v. 1). En la traducción de *La Ulyxea* de Homero el secretario Gonzalo Pérez (1550): "El casamiento *odioso* que pretenden" (Lib. I, p. 19). En la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569), en muy contados casos: "Al *odioso* enemigo arremetía" (XV, p. 59 b). En la tercera parte del mismo poema (1589), ya con mayor frecuencia: "De nadie amado, a todo el mundo *odioso*" (XXXI, p. 114 a); "Y al *odioso* dominio sometido" (XXXVII, p. 137 b). En la *Canción por la Victoria del Señor Don Juan*

de Fernando de Herrera, publicada por vez primera en la *Relación de la guerra de Cipre* (1572): "sus *odiösos* pasos imitaste" (v. 165). Y en *La Araucana* de Juan Rufo (1584), en una proporción elevadísima: "Y siembra en los jardines fuego *odioso*" (XII, p. 64 b); "Que, puesto que el haberse hecho *odioso*" (XII, p. 65 b); "Contra la fuerza *odiosa* de Turquía" (XIII, p. 68 b); "Sanaste la dolencia más *odiosa*" (XIV, p. 77 b);."Su virtud pasará en silencio *odioso*" (XVII, p. 89 a)

OFENDER, XXXVIII, 4 (II, 301-302). El cultismo *ofender* está registrado ya en el *Vocabulario* de Nebrija (1495) y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). Según J. Corominas en su *DCE* (II, p. 117 a), aparece ya en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490), lo emplea Fray Luis de Granada († 1588) y es frecuente en todo el Siglo de Oro. Tomado del latín *offĕndĕre*, "chocar", "atacar", el ilustre filólogo catalán hace observar que "se tomó en fecha más tardía que *defĕndĕre*, como se comprueba por la falta de diptongación en el presente". Por mi parte, lo encuentro ya a principios del siglo XV en el *Rimado de Palacio* del Canciller Pero López de Ayala († 1407): "Non *ofenda* la faz linpia del su santo Criador" (1.600 d). Y repetidas veces en *El Laberinto* de Juan de Mena (1444), que en el primer ejemplo citado lo usa en el sentido latino de "atacar": "de cuyas faldas conbate e *ofende* — la gente amazona menguada de tetas" (39 e-f); "non nos *ofenda* lo bien ordenado" (98 f); "e queda *ofendido* quien antes *ofende*" (158 h); "*ofende* con dichos crueles el çielo" 203 e). Aparece también en *El planto de Pantasilea* del Marqués de Santillana († 1458): "Dí vengança de Theseo — a Ypólites *offendida*" (IV, 25-6). Y en *La Celestina* de Fernando de Rojas (1499): "Más quiero *offender* a Pleberio" (t. I, p. 156). A principios del siglo XVI lo encuentro ya en la *Egloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* de Juan del Encina (1509): "Armais vuestras furias, si no os ha *ofendido*" (p. 196); "Nunca perdonan a quien las *ofende*" (p. 207). En la poesía renacentista es ya de uso corriente en las *Obras* de Garcilaso (1543): "ya no te *ofenderá* mi rostro triste" (Egl. II, 570); "que en lugar de alaballo, lo *ofendiese*" (Egl. II, 1.088); "En tanto no te *ofenda* ni te harte" (Egl. III, 33); "Si has miedo que me *ofendas*" (Can. I, 57); "paréceme que *ofendo* a lo que os quiero" (Son. IX, 3). En la *Floresta de Varia Poesía* de Diego Ramírez Pagán (1562): "a dezir que me alargo, y que te *offendo*" (t. II, p. 91); "de haverme assí *offendido* y agraviado" (t. II, p. 111). En la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1569): "Antes suspiran, gimen y se *ofenden*" (VII, p. 30 b). En la *Canción a la batalla de Lepanto* de Fernando de Herrera (1572): "y la gloria *ofender* y la luz dellas" (v. 100). Y en la edición de *Algunas obras* (1582) del mismo Herrera donde aparece innumerables veces.

OFICIO, IV, 11 (I, 363-364).

OFRENDA, XXX, 1 (II, 152). Según J. Corominas en su *DCE* (III, p. 869 a), descendiente semiculto de *offerĕnda*, que aparece ya en el *Cid*, Berceo, Juan Ruiz y en el *Vocabulario* de Nebrija (1490).

OPACO, LXI, 5 (II, 734-735).

OPRESO, LXIII, 3 (II, 768-769).

OPRIMIR, XLIII, 7 (II, 404-405).

ORBE, VII 6 (I, 455-458). Lo encuentro, además, en las *Coplas de contempto del mundo* del Condestable de Portugal († 1466): "Sus bienes del *orbe* senblan infieles" (p. 393).

ORIENTE, LV, 2 (II, 630-631).

OSTENTACIÓN, XXX, 9 (II, 167-168). A los ejemplos citados en el texto es preciso añadir los siguientes de Juan Rufo en *La Austríada* (1584): "*Ostentación* y cumplimiento vano" (VI, p. 33 b). De Pedro de Oña en el *Arauco domado* (1596): "Mas para *ostentación* de su grandeza" (IX, p. 394 b); "Hacer *ostentación* de lo que puede" (VII, p. 384 b). Y de José de Valdivielso, en la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* (1607): "Gallarda *ostentación*, vistosa muestra" (IX, p. 171 a).

OSTENTAR, XXXVIII, 1 (II, 295-297).

PAFO, XLII, 3 (II, 368-371).

PALADIÓN, XXXVII, 5 (II, 290-293). En fecha anterior a los ejemplos citados en el texto encuentro ya una alusión al *Paladión* o caballo de Troya, en el siguiente pasaje de *Las Trescientas* de Juan de Mena (1444): "e Capis, aquel que sienpre temió — los daños ocultos del *Paladïón*" (86 e-f). "Paladión llama aquí el cavallo —comenta el Brocense— porque era don de Palas" (ed. Blecua), página 50). Posiblemente por influjo de Juan de Mena, verdadero introductor de este cultismo en lengua castellana, aparece en *La Austríada* de su conterráneo el jurado cordobés Juan Rufo (1584): "Como en Troya se oyó el día postrero — cuando el vientre se abrió al *Paladio* fiero" (XIII, p. 69 b). Como puede verse en el texto de la presente nota, el cultismo *Paladio* aparece ya en la traducción castellana de la *Eneida* de Gregorio Hernández de Velasco (1557). Pese a todos estos precedentes, y al de Lope de Vega en *El Peregrino en su patria* (1604), también mencionado en el texto, dicho cultismo no figura en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). J. Corominas, en su *DCE* (III, p. 618 b), se limita a documentarlo en el siglo XIX, mencionando un ejemplo de Larra en el *Diccionario* de Pagés, y lo define como helenismo, del que da únicamente la acepción clásica: "nombre de una estatua de Palas, protectora de Troya", sin aludir a que se dió también este nombre al caballo de Troya, como explican cumplidamente el Brocense, Salcedo Coronel y Pellicer y hemos visto en los ejemplos mencionados en el texto y en estas adiciones.

PALEMO, XVI, 1 (I, 687-689).

PALES, XIX, 1 (I, 754-758).

PÁLIDO, IV, 9 (I, 355-359).

PENDER, XIV, 7 (I, 652-654) y XXXIII, 1 (II, 212-217). Según J. Corominas en su *DCE* (III, p. 730 b), el cultismo *pender* aparece documentado por vez primera en los orígenes del idioma (*Glosas Silenses,* Berceo): "Que en castellano arcaico era voz popular y hereditaria —escribe nuestro gran lexicógrafo—, lo prueba la forma diptongada *piende* (repetidamente en Berceo)... Pero después de este autor el vocablo se hace menos frecuente, y aunque no es raro en ciertos autores del s. XV (Alonso de Palencia) y en muchos clásicos, (v. los copiosos ejemplos del *Quijote),* tiene ya entonces fuerte resabio culto y es ciertamente un arcaísmo literario, conservado hasta hoy con este carácter". Como puede verse a través de los ejemplos citados por mí en el texto, en Garcilaso, lo mismo que en Góngora, es un latinismo consciente de fuerte sabor culto.

PENETRAR, LIX, 5 (II, 697-699). Según J. Corominas, en su *DCE* (III, p. 731 b), aparece documentado por vez primera en Alonso de Palencia (1490), pero falta todavía en Nebrija (1492) y se encuentra en autores del siglo XVI (Mármol, A. de Morales), en el *Tesoro* de Covarrubias (1611) y es frecuente en el siglo XVII (*Autoridades*).

PEREGRINO, LIV, 5 (II, 623-625).

PERSONA, LIII, 2 (II, 589-602). El cultismo *persona* en la acepción clásica de "figura", "forma o disposición del cuerpo humano", está registrado en el *Tesoro* de Covarrubias (1611), quien anota: "Apersonado y de buena persona, es hombre abultado" (p. 866 b). Según J. Corominas en su *DCE,* dicha voz aparece documentada por vez primera en Berceo, y es "cultismo empleado en todas las épocas". Por mi parte, lo encuentra en el *Glosario* de Juan Ruiz (Aguado, páginas 512-3), en *El Laberinto* de Juan de Mena (1444): "assí mi *persona* estava sujeta" (30 c); "de muchas *personas* profanas e sacras" (59 c). Es muy frecuente en el Marqués de Santillana († 1458), quien lo emplea en el *Infierno de los enamorados* (LXI, 485), en el *Triunfete de Amor* (I, 5), *El planto de Pantasilea* (II, 11) y el *Decir de un enamorado* (V, 42) en el sentido corriente de "ser humano" y en la *Canción a la Reina* en la acepción de "figura", "forma o disposición corporal" que Góngora utiliza en este pasaje del *Polifemo:* "de gentil *persona* y cara" (I, 5). En la poesía española renacentista, esta acepción es corriente a partir de las *Obras* de Garcilaso (1543): "Luego venía corriendo Marte airado, — mostrándose alterado en la *persona*" (Egl. II, 1.380). En la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569): "Descubre la *persona* corpu-

lenta" (X, p. 41 b). "Que esta flaca *persona* atormentada" (II, p. 9 a). Y en *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "Eminente en *persona* y estatura" (XXII, página 124 a).

PIEDAD, LIV, 4 (II, 620-623). Según Menéndez Pidal, *Cantar de Mío Cid* (vol. I, *Gramática,* § 27, 1, p. 160), se trata de una voz culta que aparece en el *Cid,* Berceo y *Fernán González.* Según J. Corominas, en su *DCE* (III, p. 802 b), todavía el *Vocabulario* de Nebrija (1492) registra la forma popular *piadad,* que está ya en Berceo y de donde procede *piadoso.*

PIÉRIDES, XLV, 5 (II, 435-439).

PÍO, LXIII, 5 (II, 772-773). Según J. Corominas en su *DCE* (III, p. 802 b) aparece documentado por vez primera en Góngora en 1586. "Es voz favorita de este poeta —escribe—; también aparece pronto en textos religiosos... Pero tardó en arraigar. Todavía falta en Covarrubias (1611). "Por mi parte añadiré a los ejemplos citados en el texto a partir de *Las Trescientas* de Juan de Mena (1444), que lo encuentro, además, en las *Coplas de contempto del mundo* del Condestable de Portugal († 1466): "Que es todo *pío* et no riguroso" (p. 404); "Muy sabio, fuerte, *pío* et clemente" (p. 406), y en *La Celestina* de Fernando de Rojas (1499): "devoción e obras *pías*" (t. I, p. 32); "es obra *pía* e santa" (p. 135).

PIRÁMIDE, LXII, 7 (II, 753-755).

PIRINEO, VIII, 4 (I, 488-489).

PLANTAS, LIX, 2 (II, 690-694). Según Dámaso Alonso en la *LPG,* el cultismo *planta* (vegetal) aparece registrado por vez primera en el *Vocabulario* de Nebrija (1492) y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). Góngora lo usa ya en una composición fechada en 1582. Por su parte, J. Corominas, en el *DCE* (III, p. 814 a-b), lo encuentra documentado por vez primera en 1251 en el *Setenario,* y después en el *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita, y en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490). El gran lexicógrafo pone de relieve que dicha voz, en sus dos posibles acepciones. "parece haber sido de uso general desde los orígenes del idioma literario". Sin embargo, añade, en las dos "ha de ser cultismo, aunque muy antiguo y pronto generalizado". A estos datos añadiré únicamente que aparece también en *El Laberinto* de Juan de Mena (1444): "e fazen los tienpos, las *plantas* e rosas" (9 d). En el *Cancionero* de Juan del Encina (1496), en la traducción de la Égloga IV de Virgilio: "Acanto e más *plantas* sin darle labrança" (p. 284). Es corriente en la poesía española renacentista a partir de Garcilaso, en sus *Obras* (1543): "como felice *planta* en buen terreno" (Egl. II, 1.304) Aparece también en la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez Pagán (1562): "Y a donde moras tú, cualquiera *planta*" (t. II, p. 75). Y en *Algunas obras* de Fernando de Herrera (1582): "Las *plantas* qu'ofendió con el presente..." (v. 657).

PLUMA, II, 2 (I, 213-215). Según Dámaso Alonso en la *LPG,* el cultismo *pluma* aparece registrado por vez primera en el *Vocabulario* de Nebrija (1492) y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). Según el egregio gongorista, se encuentra ya en el *Rimado de Palacio* del Canciller Pero López de Ayala († 1407), en *La Celestina* de Fernando de Rojas (1499) y en el *Quijote* de Cervantes. Góngora lo emplea ya en una composición de 1583. Yo lo encuentro, además, en un *Dezir* de Alfonso Alvarez de Villasandino incluído en el *Cancionero de Baena* (1445): "Las alas e *plumas* del grant serafín" (M. P., p. 138). Por su parte, J. Corominas, en su *DCE* (III, p. 823 b), lo encuentra documentado ya en el siglo XIII, y posteriormente en el *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita (1330) y en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490). Después de señalar que "es palabra de uso general en todas las épocas", y de advertir que no ha experimentado la evolución popular, añade: "No creo, sin embargo, que en castellano podamos mirar el vocablo como voz culta, ni aun propiamente semiculta; más bien es de creer que prevaleció en él la pronunciación más conservadora de las clases elevadas: en una economía primitiva, la pluma es artículo de lujo sólo empleado por las clases pudientes." Aquí Corominas se refiere, claro está, a la "pluma de escribir", y según su tesis cabe

deducir que por este influjo a la inversa se conservó la pronunciación culta en la voz que servía originariamente para designar las plumas de los pájaros y de las aves silvestres, de caza y de corral. El problema parece haber sido mucho más complicado, pues no resulta del todo claro el papel que desempeñó junto al cultismo *pluma* la voz popular *péñola,* que el propio Corominas, con su habitual erudición, encuentra ya en el *Libro de Alexandre* y en la *Gran Conquista de Ultramar* en la acepción de "plumas de ave viva", y posteriormente en otros textos en la de "pluma de escribir" (III, p. 733 a). Según Menéndez Pidal en *Poesía Juglaresca y Juglares* (I, 3.º, p. 54, n. 4): "el sentido habitual y corriente de *péñola* o *péndola* es el de pluma de escribir", pero en 1343 el Arcipreste de Hita llama *péndolas* a las plumas del águila (270 c, 271 b, 272 b) y a las de pavón (286 b), y habla, al propio tiempo, de la "viuela de *péñola*" (1.229 d), y la *Crónica General de 1344* de los "juglares de *péñola*" (M. P., páginas 52-3). Todavía el Marqués de Santillana († 1458), en la *Coronación de Mossén Jordi,* habla de las *péñolas* de *la noturna escureça,* es decir, de "las plumas de la noche", pero llama ya *pluma* a la pluma de escribir en el *Diálogo de Bías contra Fortuna:* "Nunca fué tan llena *pluma* — que bastasse" (p. 286 a). Habría que hacer un rastreo minucioso y sistemático del empleo de estas dos voces en los textos medievales, que no puedo emprender aquí. En la poesía española renacentista lo encontramos en las *Obras* de Garcilaso (1543): "la flecha enherbolada va mostrando, — las *plumas* blanqueando solas fuera" (Egl. II, 727). En el *Canto de Polifemo* de Cristóbal de Castillejo († 1550): "más que la *pluma* sutil" (p. 122 a). En la traducción de la *Eneida* de Virgilio de Gregorio Hernández de Velasco (1557): "I cubierto de blanda i blanca *pluma*" (Lib. X, p. 139). Y en la *Segunda parte de La Diana* de Alonso Pérez el Salmantino (1564), por sólo citar los textos que encuentro más a mano: "más blanda que la *pluma* inmaculada" (Lib. V, fol. 153).

POMO, XVII, 3 (I, 712-715) y XLI, 6 (II. 351-358). Según J. Corominas, en su *DCE* (III, p. 841 a-b), el cultismo *pomo* está registrado por vez primera en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490).

POMPA, XV, 3-4 (I, 662-667).

PRECIPITAR, LXII, 5 (II, 750-751).

PRECISO, XXVIII, 5 (II, 141-146). Según Dámaso Alonso en la *LPG,* el cultismo *preciso* aparece registrado por vez primera en el *Diccionario* de Palet (1604) y en el *Tesoro* de Oudin (1616), y fué usado por Cervantes en el *Quijote.* Aunque no figura en el *Tesoro* de Covarrubias (1611) y es de introducción tardía en nuestros diccionarios, puedo aducir algunos ejemplos de su empleo en fecha muy anterior, entre los poetas españoles del siglo XVI, si bien debo confesar que no he logrado encontrarle en las *Obras* de Garcilaso (1543), como no haya escapado inadvertidamente a mis pesquisas. Sí aparece, en cambio, en la *Floresta de Varia Poesía* de Diego Ramírez Pagán (1562): "y el verte es voluntario y no *preciso*" (t. II, p. 88). En la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569): "Vas a *precisa* muerte condenado" (III, p. 13 a); "Pues ya el *preciso* hado y dura suerte" (XIII, p. 54 b). Y en *La Austríada* de Juan Rufo (1584). "A destierro *preciso* y perdurable" (X, p. 56 a).

PRESTAR, LIII, 4 (II, 605-607). Según J. Corominas en su *DCE* (III, p. 880 a), el verbo *prestar* aparece documentado desde los orígenes del idioma y aparece ya en el *Cantar de Mío Cid.* El gran lexicógrafo no lo considera voz culta, y escribe a este propósito: "en castellano podría dudarse de un tratamiento popular en vista de la falta de diptongación de la *e* en las formas rizotónicas, pero quizá sea esto el resultado de una posterior evolución analógica, pues en un texto tan arcaico como *Elena y María* (s. XIII) aparece el presente *prista,* reducción regular de *priesta*". Por mi parte añadiré que está registrado en el *Vocabulario* de Nebrija (1495) y que ya Menéndez Pidal, en su *Cantar de Mío Cid* (vol. II, *Vocabulario,* p. 809), da abundantes ejemplos de su uso en los textos medievales desde Berceo y el *Libro de Alexandre* al Arcipreste de Hita. Hechas las consiguientes reservas respecto a su inclusión en el presente índice

de los cultismos gongorinos, advertiré únicamente que es de uso corriente en la poesía española del siglo XVI en el sentido de "dar", "conceder", en frases como *prestar oído, prestar atención, prestar fe,* etc. Véase el siguiente pasaje de la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez Pagán (1562): "oydo atento y pies no perezosos — *prestarán* a tus versos soberanos" (t. II, p. 89). En la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569): "Como vereis *prestando* atento oído" (VIII, p. 34 a). En *El Pastor de Fílida* de Gálvez de Montalvo (1582): "*prestó* un atento silencio" (2.ª parte, p. 499 b). En *La Galatea* de Cervantes (1585): "*prestad,* pastores, el oydo atento" (Lib. VI, p. 212).

PRESTO, XXVIII, 5 (II, 137-146). Según J. Corominas en su *DCE* (III, p. 880 a), aparece ya en el *Cid,* Berceo, *Libro de Apolonio* y Juan Ruiz, y es corriente en los clásicos. "Desde entonces —añade— pertenece sólo al estilo elevado". Es voz tomada del latín tardío *praestus.*

PRESUMIR, II, 6 (I, 228-231). Según Dámaso Alonso en la *LPG,* el cultismo *presumir* figura ya en el *Vocabulario* de Nebrija (1492) y en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). Por mi parte puedo añadir que es ya de uso corriente en el Marqués de Santillana († 1458), quien lo emplea en el *Infierno de los enamorados* (XLVIII, 381). *El Sueño* (XXXVIII, 295) y en *El Decir de un enamorado* (VI, 46), en *Las Trescientas* de Juan de Mena (1444), donde se encuentra por lo menos cuatro veces; en el *Cancionero* de Jorge Manrique († 1479), y en el de Juan del Encina (1496). En la poesía del siglo XVI aparece ya en las *Obras* de Garcilaso (1543): "¿Y al fin de tal jornada — *presumen* espantarme?" (Canc. III, 46-47). Es de uso corriente en la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez Pagán (1562): "*Presuma* cada qual de coronista" (t. II, p. 131). En *Todas las Obras* de Francisco de Aldana († 1578): "Y si *presume* el bárbaro Otomano" (t. I, p. 40). Y en *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "Y *presumirse* que celada viene" (VI, p. 29 b).

PRIMICIAS, XX, 1 (I, 769-771). Incluído por Dámaso Alonso en las listas de la *LPG* el cultismo *primicias,* está registrado ya en el *Vocabulario* de Nebrija (1495) y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). Según el *Diccionario de Autoridades,* aparece ya en las *Partidas* de Alfonso X el Sabio, pero no lo encuentro en *El Laberinto* de Juan de Mena (1444) ni, en una revisión muy rápida y por tanto insegura, en el Marqués de Santillana († 1458). Aparece ya en la *Egloga de Plácida y Vitoriano* de Juan del Encina (1514): "Mis *primicias* de dolor" (p. 316); "Pues que soy *primicia* tuya" (p. 329). Figura ya en *La Floresta de Varia Poesía* de Diego Ramírez Pagán (1562): "sin haverte *primicias* offrecido" (t. II, p. 59). Es muy frecuente en *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "Seréis luego *primicia* en las porfías" (III, p. 16 a). "Ciudad-Real lloró por la *primicia*" (X, p. 55 b). "*Primicia* y don del pueblo al hijo bueno" (XIX, p. 104 b). Y en la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* de Valdivielso (1607): "*Primicias* ricas de su valor nuevo" (I, p. 140 b).

PRÓDIGO, X, 7 (I, 543-544). El cultismo *pródigo* está registrado ya en el *Vocabulario* de Nebrija (1495): "*pródigo,* gastador". En fecha muy anterior a los ejemplos citados en el texto lo encuentro en los *Proverbios* del Marqués de Santillana (1437): "El *pródigo* non me plaçe" (p. 86). En la poesía renacentista del siglo XVI lo encuentro en la *Floresta de Varia Poesía* de Diego Ramírez Pagán (1562): "el largo cielo y *pródiga* natura" (t. II, p. 199). Como sustantivo, en *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "Que el *pródigo* en su abuso y desconcierto" (VIII, p. 46 a). Y nuevamente como adjetivo en el *Arauco domado* de Pedro de Oña (1596): "Con *pródiga* arrogancia deste modo" (II, p. 360 a).

PRODUCIR, XLII, 3 (II, 368-371). El cultismo *producir* no figura todavía en el *Vocabulario* de Nebrija (1495), pero según J. Corominas en su *DCE* (I, p. 43 b), está ya registrado en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490), donde aparece por vez primera. Por mi parte lo encuentro en el *Tesoro* de Covarrubias (1611) y a principios del siglo XVI en la *Egloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* de Juan del Encina (1509): "A quien la natura *produjo* feroces" (p. 208). En la poesía renacentista es corriente a partir de las *Obras* de Garci-

laso (1543): "la tierra, que de buena — gana nos *producía*" (Egl. I, 302-3); "*produce* el campo en abundancia tierno" (Egl. III, 338); "ni *producida* de la dura tierra" (Can. V, 62). Aparece también en las de Juan Boscán (1543): "Contrarios acidentes *produzía*" (fol. 75 v.); "*Produziendo* d'Amor grandes finezas" (fol. 160). En la *Floresta de Varia Poesía* de Diego Ramírez Pagán (1562): "*produzir* la natura no podría" (t. II, p. 22). En la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569): "*Produce* ingenio y gusto verdadero" (XV, página 57 b). En *Todas las Obras* de Francisco de Aldana († 1578): "O para *produzir* flores el yelo" (t. I, p. 79). Y en *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "Don Francisco, aquel joven *producido*" (IV, p. 24 b); "En *producir* la gente conversable" (XIX, p. 101 b).

PROCELOSO, VIII, 3 (I, 479-482).

PRODIGIOSO, XLIV, 3 (II, 413-414).

PROFUNDO, V, 2 (I, 374-377). Según Dámaso Alonso en la *LPG,* el cultismo *profundo* aparece registrado por vez primera en el *Vocabulario* de Cristóbal de las Casas (1570) y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). El ilustre gongorista consigna, además, su aparición en los *Proverbios* del Rabí Don Sem Tob, en las obras de Juan de Mena (1444), el Cartujano († 1522), el Marqués de Santillana († 1458) y en el *Quijote* de Cervantes. Góngora lo emplea por vez primera en una composición fechada en 1586. A estos datos puedo añadir que lo usa ya Garcilaso en sus *Obras* (1543): "Como en cárcel *profunda* el encerrado" (Egl. II, 1.794). Alonso de Ercilla en la primera parte de *La Araucana* (1569): "En el *profundo* mar, determinaron" (II, p. 10 a). Fernando de Herrera en la *Canción a la batalla de Lepanto,* publicada por vez primera en la *Relación de la guerra de Cipre* (1572): "qual piedra en el *profundo...*" (v. 9). Y el mismo en la *Canción por la pérdida del Rey Don Sebastián,* publicada en la edición de *Algunas obras* (1582): "en soledad i en un *profundo* llanto" (v. 737).

PROLIJO, LVIII, 3 (II, 673-675).

PROMONTORIO, XVI, 6 (I, 696-698).

PRONOSTICAR, XXXVIII, 4 (II, 301-305).

PROVINCIA, XVIII, 5 (I, 748-752).

PÚRPURA, XIV, 4 (I, 642-648).

PURPÚREO, XIV, 2 (I, 633-638).

RECLINAR, XL, 3 (II, 327-328).

REDIMIR, IX, 5 (I, 502-503).

REFERIR, XLV, 5 (II, 435-439). Según J. Corominas en su *DCE* (III, p. 869 b), el cultismo *referir* aparece registrado por vez primera en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490), y aunque no figura todavía en el *Vocabulario* de Nebrija (1495), "ya muy usual en ambas acs. por aquel tiempo y en Cervantes y el Siglo de Oro". Por mi parte, he de advertir que no figura en *Las Trescientas* de Juan de Mena (1444) en las *Canciones y Decires* del Marqués de Santillana ni el *Cancionero* de Jorge Manrique. No lo he encontrado tampoco en las *Obras* de Garcilaso, pero sí en las de Boscán (1543): "Sobre'l caso que aquí m'as *referido*" (fol. 102). En la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569): "El caso en esta suma *referido*" (II, p. 10 a). En *Todas las Obras* de Francisco de Aldana, († 1578): "Según me *referiste* y me mentiste" (t. I, p. 221). En *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "Aquesto Abenabdalla *refería*" (I, p. 6 a). Era ya de uso corriente en la época, y como tal lo registra el *Tesoro* de Covarrubias (1611).

REDUCIR, IX, 10 (I, 512-514). Según J. Corominas en su *DCE,* aparece registrado ya en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490).

REGISTRAR, LXI, 2 (II, 724-725). Según J. Corominas en su *DCE* (II, p. 725 b) aparece ya a mediados del siglo XV en la *Crónica de Juan II.* Por mi parte me limitaré a añadir que lo encuentro en *La Celestina* de Fernando de Rojas (1499) en el sentido de "mostrar", "manifestar", usado por Góngora en este pasaje del *Polifemo:* "assí lo venían luego a *registrar,* para que comiese yo e aquellas sus devotas" (t. II, p. 46).

RELIGIÓN, XIX, 6 (I, 765-766).

RELACIÓN, LVII, 2 (II, 658-661). En lo que respecta a la expresión *hacer relación,* la encuentro ya en el siglo XV en *Las Trescientas* de Juan de Mena (1444), en forma un poco ambigua: "*fazemos* de muchos *una relaçión*" (162 d). En una de las composiciones del *Cancionero* de Jorge Manrique, anterior a 1479: "*Le harás la relación* — que te digo" (II, 1.094-5). Y en el siglo XVI, en la *Tragedia de los Siete Infantes de Lara* de Juan de la Cueva, publicada en 1588: "*haré* breve *relación* — de todo el suceso aquí". Y en *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "Ya al Rey en alta voz *hace* la fama — del raro mozo *relación* perfeta" (VII, página 38 b). Según J. Corominas en su *DCE* (III, p. 869 b), el cultismo *relación* aparece registrado en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490) y en el *Vocabulario* de Nebrija (1492), y es general en el Siglo de Oro, en el *Quijote* de Cervantes, etc.

REPETIR, XII, 3 (I, 587-590). Según Dámaso Alonso en la *LPG,* el cultismo *repetir* aparece registrado por vez primera en el *Vocabulario* de Cristóbal de las Casas (1570) y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). El ilustre gongorista lo encuentra ya usado en textos medievales, como el *Rimado de Palacio* del Canciller Pero López de Ayala († 1407) y en el *Cancionero* de Baena (1445). Por mi parte añadiré que aparece también en *El Laberinto* de Juan de Mena (1444): "nin menos los fechos serán *repetidos*" (278 c). En el *Diálogo de Bías contra Fortuna* del Marqués de Santillana († 1458): "Los Claudios non los *repito*" (LVIII, p. 288 b). Y que es corriente en la poesía renacentista desde la primera mitad del siglo XVI, como puede verse en las *Obras* de Garcilaso (1543): "La siniestra corneja *repitiendo*" (Egl. I, v. 110). "Y no de otra manera *repitiendo*" (Eleg. I, v. 43). En la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez Pagán (1562): "la respuesta de Phebo, y dél mostrada — por los verdes laureles *repetida*" (t. II, p. 143). En *Todas las Obras* de Francisco de Aldana († 1578): "Difusa y *repetida* en toda boca" (t. I, p. 205). En *Algunas obras* de Fernando de Herrera (1582): "vo *repitiendo* por tu sola arena" (v. 3.107). Y en *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "El vano sacerdote *repetía*" (II, p. 143).

RENDIR (dar rendimiento), XXV, 6 (II, 96).

RENDIR, XXXVIII, 2 (II, 298).

RESONANTE, XXI, 7 (I, 796-798).

RESTITUIR, XLVII, 2 (II, 486-488). Según Dámaso Alonso en la *LPG,* el cultismo *restituir* aparece registrado por vez primera en el *Vocabulario* de Nebrija (1492) y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). El docto gongorista señala, además, su empleo en las obras del Marqués de Santillana y Juan de Mena, en el *Cancionero de Baena* y en el *Quijote* de Cervantes, y J. Corominas, en su *DCE* (vol. III, p. 421 a), su aparición en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490), pese a todo lo cual Góngora lo adopta, muy tardíamente, en una composición de 1604. A estos datos me limitaré a añadir que dicho cultismo aparece, en efecto, en *Las Trescientas* de Juan de Mena (1444): "Luego del todo ya *restituída*" (21 a). En el *Cancionero* de Jorge Manrique († 1479): "te torno y te *restituyo*" (XVII, 166). En el *Cancionero* de Juan del Encina (1496): "*Restituïdme* mi vida" (p. 236 a). Y es corriente en la poesía renacentista del siglo XVI a partir de las *Obras* de Garcilaso (1543): "espera, que en tornando — a ser *restituído*" (Egl. I, 21-22); "que le *restituía* en tanta fuerza" (Egl. II, 1.468). Aparece asimismo en la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez Pagán (1562): "*restituído* ya a la libre vida" (t. II, p. 42); "*restituyó* la casta caçadora" (t. II, p. 114). Y en la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569): "Y la patria en su honor *restituída*" (III, p. 16 a).

RETÓRICO, XXXIII, 2 (II, 217-220). Según J. Corominas en su *DCE* (III, página 1.103), el cultismo *retórico* aparece documentado por vez primera a fines del siglo XII en el *Auto de los Reyes Magos,* donde, sin embargo, como él mismo hace observar, "es verosímil que deba leerse *retóligos* en vez de *retóricos,* pues está en rima con astrólogos *(astróligos)*". Ahora bien, según nuestro gran lexicógrafo: "Después de este ejemplo aislado es palabra rara en la Edad Media.

La emplea Alonso de Palencia ("entre los *retóricos* hay dos principales maneras de silogismos", 454 d; 134 d), y la registra Nebrija: "*retórico, maestro desta arte:* rhetor; *retoricada cosa:* rhetoricus". *Autoridades* trae ejemplos clásicos. Ya en el siglo XVI el vocablo había alcanzado un grado considerable de vulgarización, según muestra la existencia de formas vulgares, por lo menos en el abstracto femenino correspondiente: "*las retólicas*" en Feliciano de Silva, ídem en Lope de Rueda." El mismo Corominas señala, además, que la voz *Retórica* aparece ya hacia 1250 en el *Setenario* y está registrada posteriormente en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490) y en el *Vocabulario* de Nebrija (1492). Por mi parte añadiré que encuentro ya el cultismo *retórico* en *El Laberinto* de Juan de Mena (1444): "de nuestro *retórico* Quintiliano" (119 b): en el *Triunfete de Amor* del Marqués de Santillana († 1458): "Con *rretórica* eloqüencia" (V, 37), en el *Cancionero* de Juan del Encina (1496): "las virtudes oratorias e *retóricas*" (Prólogo a las *Bucólicas,* p. 268), y es corriente en la poesía renacentista del siglo XVI.

REVOCAR, XXII, 6 (II, 24-28). Además del precedente de Juan de Mena en *Las Trescientas* (1444), ya aducido por Dámaso Alonso y mencionado en el texto correspondiente a la presente nota: "*revoca* concordes a ti nuestras gentes" (152 g), verdadero introductor de este cultismo en la poesía castellana del siglo XV, puedo añadir, por mi parte, el siguiente pasaje de la *Egloga de Plácida y Vitoriano* de Juan del Encina (1514): "Das elocuencia en las bocas, — y las ánimas *revocas* — y las sacas del infierno" (p. 356).

RIGOR, XXXI, 2 (II, 176-177). Ya registrado en el *Vocabulario* de Nebrija (1495) y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). Según J. Corominas en su *DCE* (III, p. 1.041 a), aparece por vez primera en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490), quien habla de "el *rigor* del frío". Por mi parte lo encuentro ya en *El Laberinto* de Juan de Mena (1444): "fiera mesclando *rigor* con clemençia" (114 c). En *El Sueño* del Marqués de Santillana († 1458): "fería — con tanta furia e *rigor*" (LXIX, 537-8). En las *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique (1476): "en deciplina e *rigor* — de la guerra" (XXVIII, p. 103). Posteriormente en *La Celestina* de Fernando de Rojas (1499): "Por *rigor comiençan* el ofrescimiento..." (t. I, p. 51). En la poesía española renacentista es corriente a partir de las *Obras* de Garcilaso (1543): "ya de *rigor* de espinas intratable" (Egl. I, 307); "y en el *rigor* del hielo, en la serena" (Eleg. II, 187). En *La Araucana* de Ercilla (1569): "Siguiendo el hado y con *rigor* la guerra" (II, p. 7 a); "Tanto *rigor* la aguda flecha trujo" (XIV, p. 55 b). En *Todas las Obras* de Francisco de Aldana († 1578): "... al *rigor* del descortés Eolo" (t. I, p. 71). Y en *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "La furia del *rigor* anticiparse" (I, p. 7 b); "No el *rigor* capital desta batalla" (IV, 25 a). Góngora lo usa ya en un romance de 1590, *Famosos son en las armas* y en un pasaje que parece un remoto antecedente del que estamos comentando: "si le bastara la adarga — contra una flecha cruel, — que de un arco de *rigor* — con un arpón de desdén — le despidió Belerifa, — la hija de Alí Muley" (28, p. 75).

ROBUSTO, III, 2 (I, 262-264). Según Dámaso Alonso en la *LPG,* el cultismo *robusto* no figura en el *Vocabulario* de Nebrija (1492), pero está registrado ya en el *Vocabulario* de Cristóbal de las Casas (1570) y en los diccionarios Palet (1604) y Oudin (1616), aunque falta en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). El ilustre maestro señala su empleo en el *Corvacho* del Arcipreste de Talavera (1438) y en Alvarez Gato, y su aparición en el *Quijote* de Cervantes. Góngora lo usa por vez primera en una composición de 1582. Por su parte, J. Corominas, que incomprensiblemente no parece haber tenido en cuenta la obra fundamental de Dámaso Alonso, en su magistral y eruditísimo *DCE* (IV, p. 41 b), después de aducir el testimonio valiosísimo del *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490), donde aparece ya por dos veces dicha voz, lo documenta muy tardíamente como usado por Paravicino a principios del siglo XVII. Como puede verse en los pasajes aducidos en el texto correspondiente a la presente

nota (III, 2), el cultismo *robusto* es de uso corriente en la poesía castellana a partir de Garcilaso (1543), Hernández de Velasco (1557) y Ercilla (1569), ejemplos a los que pueden añadirse los citados en la Octava LI, 2, acerca del empleo de este cultismo, especialmente el de Gonzalo Pérez (1550).

ROSA, 1 8 (I, 155-162). Cultismo muy antiguo, que aparece ya a principios del siglo XIII en la *Razón de Amor* y poco después en Gonzalo de Berceo. Como es lógico, está registrado en el *Vocabulario* de Nebrija (1495) y en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). Según J. Corominas en su *DCE* (IV, p. 70 a) es voz semiculta, que documenta por vez primera en Berceo y que aparece también en Juan Ruiz y es de uso general en todas las épocas. En opinión del gran lexicógrafo, "la falta de diptongación en cast., fr. e it. muestra que el vocablo, a pesar de su gran popularidad, estuvo sujeto al influjo de la lengua culta; más que los poetas, y tanto por lo menos como los botánicos, en este período temprano del romance, influyeron en ello la letanía y las obras piadosas, como nos muestran los contextos en que primeramente aparece en cast."

RUGA, X, 4 (I, 536-540). Según J. Corominas en su *DCE* (I, p. 287 b), *ruga* se halla en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490) y en el *Vocabulario* de Nebrija (1492) y todavía en la Madre Agreda († 1665). Por mi parte lo encuentro en el *Rimado de Palacio* del Canciller Pero López de Ayala († 1407): "e tales *rrugas* en él non dañarán la verdat" (1.720 c).

RÚSTICO, XXXVI, 1 (II, 254). Según Dámaso Alonso en la *LPG*, el cultismo *rústico* aparece registrado por vez primera en el *Vocabulario* de Cristóbal de las Casas (1570) y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). Según el docto gongorista, se encuentra ya en las *Partidas* de Alfonso el Sabio, en el *Corvacho* del Arcipreste de Talavera (1438), en las obras del Marqués de Santillana († 1458) y de Juan de Mena († 1456) y en el *Quijote* de Cervantes. Góngora lo usa por vez primera en una composición fechada en 1592. Por su parte, J. Corominas en su *DCE* (IV, p. 94 a) afirma que "no hay que dudar que el vocablo se empleó más o menos en la Edad Media, aunque sólo empiezo a disponer de ejs. desde fines del siglo XV". Sin tener en cuenta los datos aducidos por Dámaso Alonso, cita como ejemplo más antiguo un pasaje del *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490). Después, sagazmente, hace observar que: "en el teatro popular, desde princ. s. XVI, el vocablo se hace muy frecuente, sustantivado o no, y desde entonces debe considerarse de uso general (ejs. desde Juan del Encina, en *Aut.*)". Aparece, en efecto, reiteradamente, en el *Cancionero* de Juan del Encina (1496), y en la poesía española renacentista se encuentra ya en las *Obras* de Garcilaso (1543): "y tú, *rústica* diosa, ¿dónde estabas" (Egl. I, 379). En la *Floresta de Varia Poesía* de Diego Ramírez Pagán (1562): "Si desamor, si *rústica* aspereza" (t. II, p. 76). En la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569): "Amor de un juicio *rústico* y grosero" (XV, p. 57 b). En las *Rimas Inéditas* de Fernando de Herrera (1578): "sus versos, aunque *rústicos*, pastores" (Egl. III, p. 148). En la edición de *Algunas obras* del mismo Fernando de Herrera (1582): "mi *rústica* simpleza" (v. 2.272). Y en las *Varias Poesías* de Hernando de Acuña (Madrid, 1591): "En forma pastoral *rústica* y llana" (p. 81); "Mas mi *rústica* lira, o Galatea" (p. 85).

SABEO, LVI, 3 (II, 641-644).

SACRÍLEGO, IV, 10 (I, 360-363).

SALAMANDRIA, XXIV, 1 (II, 47-51). Según J. Corominas en su *DCE* (IV, p. 126), la primera documentación de este cultismo es *sālāmándriyā*, mozárabe, en 1219, en el códice parisiense de Dioscórides; posteriormente, en 1555, *salamandra* en el *Pedazio Dioscórides Anazarbeo* de Andrés Laguna. Como indica nuestro gran lexicógrfo, "es frecuente la variante *salamandra*, que ya se encuentra en los mss. B, K y T de San Isidoro (*Etym.* XII, IV, 34)". Corominas cita como único ejemplo el siguiente pasaje del *Burlador* de Tirso: "¡Tisbea, Usindra, Atandria! — No vi cosa más cruel. — ¡Triste y mísero de aquel — que en su fuego es *salamandria*" (Cl. C., I, v. 968). Y señala que en nota al pie de

página el editor, don Américo Castro, cita además un ejemplo de Rojas Zorrilla, en *Los celos de Rodamante,* edición de 1640: "*Salamandria* de tus llamas, — por ser tan activas vivo" (f. 184 v.). Ahora bien, como puede verse en los ejemplos aducidos por mí en el texto correspondiente a la presente nota, la variante *salamandria* se encuentra ya antes de Góngora en Juan Rufo (1584), Barahona de Soto († 1595) y Carrillo y Sotomayor (1611), y la forma *salamandra,* en López Maldonado (1586), Lope de Vega (1604) y Valdivielso (1607).

SÁTIRO, XXX, 2 (II, 152-154). Según J. Corominas en su *DCE* (IV, p. 161 a) aparece documentado por vez primera en el *Vocabulario* de Nebrija (1492) y lo emplearon Góngora, Cervantes (*Quijote,* I, XXV, 110) y "otros muchos clásicos". Sin embargo, como hace observar en las *Adiciones,* "ya lo emplean Santillana (p. 386) y Gómez Manrique (Lida, *Mena,* 278), ambos acentuándolo *satíro*" (IV, p. 1.078 a). Por mi parte, lo encuentro en la traducción de la Egloga V de Virgilio de Juan del Encina (*Cancionero,* 1496) con la misma acentuación: "Y el pastor Alfesibeo — *satíro* semejará" (p. 290 b).

SCILA, LVI, 5 (II, 646-648).

SELVA, XII, 4 (I, 590-593). Aunque no se trate de un cultismo propiamente dicho, sino de una voz popular documentada ya en el siglo XIII, es curioso consignar aquí la curiosa trayectoria histórica de la palabra *selva,* trazada de manera magistral por el gran filólogo Juan Corominas en su magnífico *DCE* (IV, p. 179 b-180 a). En efecto, según Corominas, la voz *selva,* procedente del latín *sĭlva,* se encuentra documentada por vez primera hacia 1275 en la *Primera Crónica General* y posteriormente en el *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita. Ahora bien, pese a tan temprana aparición y a que, como señala nuestro gran lexicógrafo, "es claro que *selva* presenta claras señales fonéticas de transmisión popular", es lo cierto que el extranjerismo *bosque,* entrado en fecha relativamente tardía, viene a sustituirle muy pronto en la lengua hablada. Según explica Corominas, "*bosque* ganó terreno rápidamente relegando pronto *selva* al terreno de lo arcaico o poético; como voz poética y noble, inspirándose en el latín, exhumó este arcaísmo Juan de Mena, cuando ya estaba tan olvidado en el idioma corriente, que Nebrija toma esta palabra por una innovación personal del poeta ("*selva* dixo Juan de Mena por *bosque*", declara en su dicc.). Pero no se trata de un latinismo ni de un italianismo, como pudiera creerse, según prueba el uso por poetas anteriores a la influencia italiana; tampoco es probable que estemos ante un occitanismo poético. Sea como quiera, *selva* nunca volvió a ser palabra del fondo popular: pero aparece en muchos textos. Del habla arcaica la toman los Libros de Caballerías y de ahí Cervantes en el *Quijote;* del lenguaje poético de Mena la heredan varios líricos del siglo XVI y señaladamente Góngora, que la emplea docenas de veces, en calidad de palabra noble".

SEXO, LX, 10 (II, 720-721). Según J. Corominas en su *DCE* (IV, p. 215 a), aparece documentado por vez primera en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490).

SILENCIO, III, 4 (I, 271). Según Dámaso Alonso en la *LPG,* el cultismo *silencio* aparece registrado por vez primera en el *Vocabulario* de Nebrija (1492) y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). El docto gongorista señala su empleo en las obras de Berceo y del Cartujano, en el *Corvacho* del Arcipreste de Talavera (1438) y en el *Quijote* de Cervantes. Góngora lo usa por vez primera en una composición escrita en 1584. Según J. Corominas en su *DCE* (IV, p. 224 a), aparece documentado por vez primera en Berceo y posteriormente en el Arcipreste de Hita y "es común en los clásicos". Por mi parte no he logrado encontrarle en *El Laberinto* de Juan de Mena (1444), en las *Canciones y Decires* del Marqués de Santillana († 1458), en el *Cancionero* de Jorge Manrique († 1479), pero en fecha muy anterior lo emplea reiteradamente en el *Rimado de Palacio* el Canciller Pero López de Ayala († 1407): "En tanto *sylencio* ayan las questiones" (828 a); "Tenga entonces *sylençio,* non cure sermonar" (1.171 d); "Rrecabdó e fué oydo, e *sylencio* guardando" (1.175 c); "En

el santo evangelio hemos otro *sylençio*" (1.177 a); "E en tales pesquisas e *sylençio* guardar" (1.321 d); "E conmigo *sylençio* muy callado tern:a" (1.851 d). Sólo en dos pasajes aparece en el Ms. E la forma *selencio* (1.135 d y 1.170 b). Micer Francisco Imperial en el *Dezir a las Siete Virtudes,* anterior a 1445: "*Silencio* puso al su raçonamiento" (p. 161). Y en las *Coplas de contempto del mundo,* el Condestable don Pedro de Portugal († 1466): "Jamás por *silencio* ningúnd mal recresce" (p. 401). A principios del siglo XVI aparece en la traducción castellana del *Asno de Oro* de Apuleyo debida a Diego López de Cortegana (1513): "sacrificios que se hazen en *silencio*" (Lib. VI, cap. I, p. 45 a). En la poesía española renacentista aparece ya repetidas veces en las *Obras* de Garcilaso (1543): "Por ti el *silencio* de la selva umbrosa" (Egl. I, 99); "por el *silencio* de la noche escura" (Egl. II, 537); "En el *silencio* sólo se escuchaba" (Egl. III, 79); "Si aquel hondo *silencio* no han podido" (Can. I, 42). En las de su gran amigo el barcelonés Juan Boscán, publicado en la misma fecha: "Los unos caminando con *silencio*" (fol. 75); "Y allí, después que un rato en su *silencio*" (fol. 92). En la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez Pagán (1562): "no ponga admiración, *silencio* y grima" (t. II, p. 148); "en el *silencio* de la noche escura" (t. II, p. 158). En la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569): "Y puesto ya *silencio* al parlamento" (II, p. 9 b); "Estando en gran *silencio* el pueblo ufano" (VIII, p. 31 b); "En gran *silencio* vuelto el rumor vano" (XI, p. 43 a). En *Algunas obras* de Fernando de Herrera (1582): "Nunca *silencio* i soledad oscura" (v. 1.593); "los bienes qu'el *silencio* en el desierto" (v. 2.490). Y en *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584): "Cinco años de *silencio* dió por uso" (XIII, p. 70 b).

SOLICITAR, LX, 4 (II, 710-711). Según J. Corominas (I, p. 814 a), está ya registrado en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490).

SONORO, I, 2 (I, 89-96). Cultismo de introducción tardía en nuestros diccionarios, pues no figura todavía en el *Vocabulario* de Nebrija (1495). Según J. Corominas en su *DCE* (IV, p. 275 b), aparece documentado por vez primera en el *Vocabulario* de Cristóbal de las Casas (1570). Por mi parte lo encuentro registrado en el *Tesoro* de Covarrubias (1611), y en cuanto a los textos, en fecha muy anterior, pues aparece ya en *Las Trescientas* de Juan de Mena (1444): "con lengua fatídica e boca *sonora*" (292 d). No lo encuentro en las *Canciones y Decires* del Marqués de Santillana (ed. García de Diego) que he consultado y que emplea, en cambio, los cultismos *sonante* y *sonoroso* (o *sonoso*), pero sí aparece en el *Triunfo de la Fama* de Juan del Encina, escrito para celebrar la rendición de Granada y publicado en su *Cancionero* (1496): "clarísima reyna del bosque *sonoro*" (Lida, *Mena,* p. 463). A principios del siglo XVI lo encuentro ya en la traducción castellana del *Asno de Oro* de Apuleyo debida al arcediano Diego López de Cortegana (1513): "haze el canto dulce y *sonoro*" (cap. I, p. 2 a). No se encuentra en las *Obras* de Garcilaso (Barcelona, 1543), donde aparece también el cultismo *sonante,* y no he logrado dar con él en las de Boscán, que usa en cambio el cultismo *sonoroso.* Lo emplea ya pocos años después el secretario Gonzalo Pérez en su traducción castellana de *La Ulyxea* de Homero (1550): "De voces muy *sonoras,* que publiquen" (Lib. II, p. 35). Lo usa ya repetidamente Diego Ramírez Pagán en su *Floresta de Varia Poesía* (1562): "El dulce acento y la *sonora rima*" (t. I, p. 103); "tres vezes repetí con boz *sonora*" (t. II, p. 152); "y allí con boz *sonora* y dulce avena" (t. II, p. 159). No lo encuentro en la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569), donde aparece repetidas veces el cultismo *sonoroso;* pero sí, en cambio, en la segunda parte del mismo poema (1578): "La fama con *sonora* y clara trompa" (XVI, p. 61 b); "Que por el araucano en voz *sonora*" (XXV, p. 98 b). Aparece igualmente en *Algunas obras* de Fernando de Herrera (1582): "La *sonora* armonía..." (v. 1.656); "i donde la *sonora* — lira de Tracia..." (vs. 2.237-8). En *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "Con alto agüero y respirar *sonoro*" (XX, p. 108 b). Y en *El Monserrate* de Virués (1588): "Un alegre clarín con voz *sonora*" (III, p. 513 a); "Y a la *sonora* voz que se acordaba" (XII, p. 543 b).

SONOROSO, XXVIII, 2 (II, 132-133). En fecha anterior a los datos aducidos por Dámaso Alonso, consignados en el texto, encuentro el cultismo *sonoroso* en el *Decir al nascimiento del Rey Don Juan* de Micer Francisco Imperial, escrito en 1405: "Espiró la quinta muy más *sonorosa*" (p. 147). En la poesía española renacentista, también en fecha anterior a los ejemplos citados por mí, lo encuentro en las *Obras* de Boscán (1543): "Ni tañer de instrumentos *sonorosos*" (fol. 110).

SUAVE, XXXII, 2 (II, 240-242). Según Dámaso Alonso en la *LPG,* aparece ya registrado en el *Vocabulario* de Nebrija (1492) y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). Según el docto gongorista, se encuentra ya en textos medievales como el *Libro de Alexandre,* el *Corvacho* del Arcipreste de Talavera (1438), en el Marqués de Santillana († 1458) y Juan de Mena († 1456), y aparece además en el *Quijote* de Cervantes. Góngora lo emplea por vez primera en 1588. Por su parte, J. Corominas, en su *DCE* (IV, p. 293 a), lo encuentra documentado por vez primera en Berceo, y señala que "es poco común en la Edad Media" y que lo usa ya repetidamente Alonso de Palencia en su *Universal Vocabulario* (1490) poco antes que lo registre Nebrija en su *Vocabulario* (1492). Según el gran lexicógrafo, es frecuente en los clásicos. Ahora bien, aunque no aparece en el *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita (1343), es frecuente en el lenguaje poético desde principios del siglo XV. En efecto, lo encuentro en el *Desir al nascimiento del Rey Don Juan* de Micer Francisco Imperial, escrito y fechado en 1405: "Sones e cantos: después muy *suaves*" (p. 144); "E mando que sean los vientos *suaves*" (p. 149). Con mucha frecuencia en las cantigas de Alfonso Alvarez de Villasandino († h. 1424) incluídas en el *Cancionero de Baena*: "Ruega al tu fijo *suave*" (p. 129 b); "Linda rosa muy *suave*" (p. 133 b). A fines de siglo, después de la fuerte acción cultista de Mena y Santillana, es ya de uso corriente en el *Cancionero* de Juan del Encina (1496): "De muy *süaves* olores" (p. 234); "Que su yugo es muy *süave*" (p. 21). Y a principios del siglo XVI en las *Obras* de Garcilaso (1543), donde aparece repetidas veces: "el *suave* olor del prado florecido" (Egl. II, 15); "con el *suave* canto y dulce lira (Egl. II, 1.162); "el *suave* olor de aquel florido suelo" (Egl. III, 74); "las verdes selvas con el son *suave*" (Egl. III, 295); "con el *suave* canto enterneciese" (Canc. V, 7).

SUCEDER, II, 12 (I, 257). En la acepción clásica del latín *succēdĕre,* "seguir", "sustituir", usada por Góngora en este pasaje, aparece ya en *Las Trescientas* de Juan de Mena (1444): "sigue mi vía, tú, ven e *suçede*" (26 b). Y en la poesía del siglo XVI la emplea con mucha frecuencia como latinismo consciente el también cordobés Juan Rufo en *La Austríada* (1584): "Ni pensar que a las breves alegrías — *suceden* de pesar prolijos días" (VIII, p. 40 b); "¿Qué edad *sucederá* que no os condene?" (XIV, p. 77 a); "¿Qué fama habrá que a tu valor *suceda?*" (XVI, p. 84 a); "*Sucede* sin cesar con vez alterna — a la tiniebla luz, la noche al día" (XVII, p. 88 b). J. Corominas en su *DCE* (I, p. 748 a) se limita a consignar que está registrado en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490).

SULCAR, VIII, 7 (I, 493). El uso de la forma culta *sulcar* es típica de Fernando de Herrera en la edición de *Algunas obras* (1582), preparada y revisada por él: "huid, *sulcar* del ponto la llanura" (Soneto XLVIII, v. 1.796); "*sulca* el piélago inmenso peregrino" (Eleg. VI, v. 2.400).

SUMAR, XIII, 2 (I, 606-613).

SUSPENDER, XVII, 4 (I, 715-718). El cultismo *suspender,* en la acepción latina de "detener", "contener", "parar", "interrumpir", está registrado en el *Tesoro* de Covarrubias (1611), pero es ya de uso corriente en *La Araucana* de Ercilla, que en la segunda y tercera parte de su poema lo emplea varias veces en este sentido. Véase en la segunda parte (1578): "Haciendo *suspender* la flecha airada" (XXIV, p. 94 a). Y en la tercera parte (1589): "*Suspende* ahora la espada rigurosa" (XXXIV, 126 a). Lo mismo en *Todas las Obras* de Francisco de Aldana († 1578): "Se encoge, se *suspende,* se apresura" (t. I, p. 152). En *El*

Monserrate de Cristóbal de Virués (1588): "Y con la voz que al viento *suspendía*" (II, p. 509 a). Y en *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "Y así, ninguna habrá que más *suspenda* — ese cruel furor prodigioso" (XVIII, p. 97 a); "El viaje ni un punto *suspende*" (XIX, p. 103 b).

SUSPENSO, XXXVII, 2 (II, 281-283).

TÁLAMO, XLII, 5 (II, 377-379). Según Dámaso Alonso en la *LPG*, el cultismo *tálamo* aparece registrado por vez primera en el *Vocaburio* de Nebrija (1492) y posteriormente en el *Tesoro* de Covarrubias (1611) y se encuentra ya en las obras de Berceo, del Marqués de Santillana († 1458)), en el *Cancionero de Baena* (1445) y en el *Quijote* de Cervantes. Según el insigne gongorista, Góngora lo emplea por vez primera en una composición de 1580. Por su parte, J. Corominas en su *DCE* (IV, p. 350 a), lo encuentra documentado por vez primera en Berceo y posteriormente en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490) y en el de Nebrija (1495), ya citado por Dámaso Alonso. Por mi parte, el texto más antiguo es que lo encuentro en la poesía española renacentista es el siguiente pasaje del poema de *Ero y Leandro* en las *Obras* de Boscán (1543): "Nunca el aurora vió el *tálamo* destos" (fol. 110). Aparece también en la traducción de *La Ulyxea* de Homero del secretario Gonzalo Pérez (1550): "Del *thálamo*, muy rico y muy dorado" (Lib. I, p. 32). En la primera parte de *La Araucana* (1569): "Y del *tálamo* alegre derribarme" (XIII, p. 54 a). En la tercera parte del mismo poema (1589), en fecha ya posterior a su adopción por parte de Góngora: "Que si sentado en *tálamo* estuviera" (XXXIV, p. 127 a) En la *Fábula de Adonis, Hipomenes y Atalanta* de don Diego Hurtado de Mendoza († 1575): "Yo el *tálamo* violé en que fuí nacida" (p. 235); "Por *tálamo* las ásperas montañas" (p. 258). Y en *El Monserrate* de Virués (1588): "Una cama cual *tálamo admirable*" (XII, p. 543 a).

TALÍA, I, 5 (I, 115-138).

TARDO, X, 3 (I, 533-535). Según J. Corominas en su *DCE* (IV, p. 380 a), el cultismo *tardo* aparece ya a mediados del siglo XVI en Hernández de Velasco. Ajeno al *Vocabulario* de Nebrija (1490), al *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490), al *Tesoro* de Covarrubias (1611) y a las fuentes medievales, según señala el ilustre filólogo, está en el *Quijote*. Percival (1591) y Oudin (1607), "pero hasta ahora sigue siendo palabra exclusivamente literaria". Ahora bien, como puede verse en los abundantes ejemplos citados por mí en el texto, dicho cultismo es de uso corriente en la poesía castellana desde la primera mitad del siglo XVI y concretamente a partir de Garcilaso († 1536), Hurtado de Mendoza (1543) y Ercilla (1569), y frecuentísimo a partir de Herrera (1582) y Juan Rufo (1584), que lo emplean con insistente reiteración.

TEMPLO, XIX, 7 (I, 766-767). Según J. Corominas en su *DCE* (IV, p. 417 a), el cultismo *templo* aparece documentado por vez primera en Berceo, y después en Juan Ruiz (1343), Nebrija (1492), etc. Por mi parte lo encuentro en la *Grande e General Estoria* y en el *Rimado de Palacio* del Canciller Ayala († 1407).

TÉRMINO, III 13 (I, 304-310). Según J. Corominas en su *DCE* (IV, p. 529 b). aparece documentado por vez primera en Berceo, y después en el *Libro de Apolonio* y en el *Conde Lucanor* de don Juan Manuel. "Empleado en todas las épocas —añade el gran lexicógrafo— y muy popularizado desde los clásicos por lo menos". Por mi parte lo encuentro en el *Rimado de Palacio* (320 b y 1.094 a) del Canciller Pero López de Ayala († 1407).

TERNO, XIII, 2 (I, 606-613). Según J. Corominas en su *DCE* (IV, p. 568 b), está ya registrado en el *Vocabulario* de Nebrija (1492).

TETIS, XLVII, 1 (II, 484-485).

TIFEO, IV, 7 (I, 342-353).

TÍMIDO, XXXII, 4 (II, 193-195). Según J. Corominas en su *DCE* (IV, p. 415 b), aparece hacia 1535 en Fray Antonio de Guevara. Por mi parte, en fecha anterior al texto del Cartujano († 1522), aducido por Dámaso Alonso y consignado por mí en el estudio de este cultismo lo encuentro ya en el *Decir a las Siete Virtudes* de Micer Francisco Imperial, anterior a 1445: "Mi *tímido* querer que

non se abría" (p. 161). Y en *La Celestina* de Fernando de Rojas (1499): "e a los *tímidos* eres contraria" (t. I, p. 194).

TIRIO, XL, 1 (II, 322-324).

TORRENTE, VIII, 4 (I, 483-490). Según J. Corominas en su *DCE* (IV, página 517 b), el cultismo *torrente* aparece registrado por vez primera en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490) y documentado con ejemplos clásicos en el *Diccionario de Autoridades.* Los ejemplos que éste aduce son extremadamente tardíos, pues se trata de sendos pasajes de la *Philosophía Moral de Príncipes* del Padre Juan de Torres (Madrid, 1616) y de las *Empresas Políticas* de Saavedra Fajardo (Munich, 1640), posteriores ambos al *Polifemo* gongorino. Por mi parte, debo confesar que no he logrado encontrar ejemplo alguno anterior al siguiente pasaje de *Todas las Obras* de Francisco de Aldana († 1578): "Un tropel de dolor, un gran *torrente* — de cólera inflamada me arrebata" (t. I, p. 220).

TRIBUTO, XI, 6 (I, 569-570). Incluído por D. Alonso en las listas de la *LPG*, el cultismo *tributo* está registrado en el *Vocabulario* de Nebrija (1495) y en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). Según J. Corominas en su *DCE* (I, p. 326 b), aparece ya en Gonzalo de Berceo y en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490). Por mi parte lo encuentro, aunque una sola vez, en el *Rimado de Palacio* del Canciller Pero López de Ayala († 1407): "Los pechos e los *tributos* que nos fazen pagar" (242 d). Es cultismo antiguo, corriente en la Edad Media y muy divulgado en la poesía española renacentista. Lo encontramos en las *Obras* de Garcilaso (1543): "iréis al mar a dalle su *tributo*" Egl. II, 642); "a vuestro nombre pague el gran *tributo*" (Son. XXIV, 14). En la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez Pagán (1562): "y pago un falso amor con gran *tributo*" (t. II, p. 71); "nuevo *tributo* pide endurecida" (t. II, p. 107). En la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569): "Y de ver el *tributo* y don hermoso" (II, p. 12 a); "Este solo *tributo* estorbaría" (XII, p. 47 b); "Baja a dar su *tributo* al mar salado" (XII, p. 49 a). Y en *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "Para el infierno impuso el gran *tributo*" (III, p. 15 b); "El *tributo* ordinario y el presente" (IV, p. 20 b).

TRITÓN, XII, 5 (I, 594-599).

TROFEO, XXX, 8 (II, 164-166). Según D. Alonso en la *LPG* (p. 65), el cultismo *trofeo* está registrado en el *Vocabulario* de C. de las Casas (1570) y en el *Tesoro* de Covarrubias (1611), pero antes se encuentra ya en Juan de Mena († 1456) y posteriormente en el *Quijote.* Góngora lo emplea ya en 1582. Por su parte, J. Corominas en su *DCE* (IV, p 607 a) lo encuentra ya registrado en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490)

TRONO, LI, 1 (II, 559-563). Según J. Corominas en su *DCE* (IV, p. 603 a-b), aparece documentado por primera vez en Berceo, "hay ejemplos en todas las épocas y es voz generalmente conocida". Ahora bien, como helenismo tomado del latín *thrŏnus,* es cultismo evidente, y por mucha que haya sido su difusión en la lengua escrita no parece haber sido voz verdaderamente popular, pues para impedir su normal evolución tiene que haber gravitado siempre sobre ella una fuerte presión culta. Lo encuentro, sólo una vez, en *Las Trescientas* de Juan de Mena (1444): "será retraído del sublime *trono*" (256 c). En las coplas *A nuestro señor el rey de Castilla* de Alfonso Alvarez de Villasandino, anteriores a 1445: "E gózese del *trono* desque proveído" (XIV, p. 139). Y en un pasaje muy significativo del *Diálogo de Bías contra Fortuna* del Marqués de Santillana († 1458): "En cadira o *trono* de oro" (CXXVIII, p. 297 a). (Recuérdese la *Cadira del Honor* de Juan Rodríguez del Padrón, † a. 1450). Entre los poetas del siglo XVI no aparece en las *Obras de Garcilaso* (1543). Lo usa ya, en cambio, con la grafía latina, Diego Ramírez Pagán en su *Floresta de Varia Poesía* (1562): "*El throno* era cubierto de ostro fino" (t. II, p. 149). Aparece también en *Todas las Obras* de Francisco de Aldana († 1578): El *Trono* con reposo te sostiene" (t. II, p. 43). No figura, en cambio, en *Algunas obras* de Fernando de Herrera (1582), aunque pocos años después lo encuentro en *El*

Monserrate de Virués (1588): "Que al *trono* celestial movieron guerra" (XIII, p. 547 a).

TUMBA, IV, 7 (I, 342-353). La voz *tumba,* puramente latina, está registrada en el *Vocabulario* de Nebrija (1495) y en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). Según J. Corominas en su *DCE* (IV, p. 628 b), aparece documentada por vez primera en Berceo, "es ya frecuente en este poeta y aparece en todas las épocas". Ahora bien, pese a una aparición tan temprana y a que en la forma *tumba* aparece también en el *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita (1343), este cultismo aparece muy raramente en la poesía española renacentista del siglo XVI, y en la del siglo XV lo encuentro únicamente en las coplas *Por la muerte de Jaumot Torres* de Carvajales antes de 1458: "Allí do ganó la honorada *tumba*" (p. 348). La mayor parte de los poetas del siglo XVI que he consultado, desde Boscán y Garcilaso a Herrera, prefieren unánimemente a la voz *tumba,* que Góngora usa con extraordinaria frecuencia, *túmulo, sepulcro* o *sepultura.* Aparece, sin embargo, en el siguiente pasaje del *Arauco domado* de Pedro de Oña (1596), tres años posterior, por lo menos, a la fecha en que el gran poeta cordobés emplea por vez primera este clutismo: "Hasta cobrar su cuerpo de la *tumba*" (IX, p. 398 b).

TURBA V, 7 (I, 400-403). Según J. Corominas en su *DCE* (IV, p. 636 a), aparece ya en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490).

TURBAR, XXXVIII, 4 (II, 301-302). Según J. Corominas, el cultismo *turbar* aparece documentado por vez primera en Gonzalo de Berceo, y "tiene ya tono literario en los textos del Siglo de Oro" (*DCE,* IV, p. 635 b). Por mi parte lo encuentro registrado en el *Vocabulario* de Nebrija (1495) y en el *Tesoro* de Covarrubias (1611), pero mucho antes aparece ya en el *Rimado de Palacio* del Canciller Pero López de Ayala († 1407): "Este mundo los *turba* e muy quexados los faz" (297 c); "Que poder nin rriqueza non les *turbó* la rrazón" (596 d). En el *Decir a las Siete Virtudes* de Micer Francisco Imperial: "El aire *turba* tanto sin mesura" (p. 159). En *El Laberinto* de Juan de Mena (1444): "lleguéme más çerca *turbado* yo, quando" (105 e); "Tan grand multitud *turbada* veyendo (109 a). En *El Sueño* del Marqués de Santillana († 1458): "los *turbados* coraçones" (LVII, 448). En la segunda *Egloga de Navidad* del Cancionero de Juan del Encina (1496): "Dicen que estaba *turbada*" (p. 18). Y en la *Egloga de Plácida y Vitoriano* del mismo poeta, publicada en 1514: "Y se *turban* mis sentidos" (p. 316). En la poesía española renacentista es corriente a partir de las *Obras* de Garcilaso (1543): "*turbábamos* el valle con ruido" (Egl. II, 217); "En el campo *turbamos* tu sosiego" (Egl. II, 307); "Si mi *turbada* vista no me miente" (Egl. II, 766). Aparece también en la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569): "Y las nocturnas aves van *turbando*" (VIII, p. 32 a). Y poco después en la *Canción a la batalla de Lepanto* de Fernando de Herrera (1572): "*Turbáronse* los grandes, los robustos" (v. 121); "con rostro oscuro y soledad *turbada*" (v. 155). Y en la edición de *Algunas obras* (1582) del mismo Fernando de Herrera: "*Turbado* dixe al fin: "Por no aver sido..." (v. 995).

TUTORA, X, 6 (I, 543). Según J. Corominas en su *DCE* (II, p. 1.006 b), el cultismo *tutor* aparece documentado por vez primera en *La Celestina* de Fernando de Rojas hacia 1490, aunque es "seguramente anterior", y está registrado en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490) y en el *Vocabulario* de Nebrija (1492). Por mi parte, en fecha muy anterior a los ejemplos poéticos aducidos en el texto de la presente nota, encuentro el cultismo *tutor* en la traducción castellana del *Asno de Oro* de Apuleyo debida a Diego López de Cortegana (1513): "y a tus hijos han dado *tutores* los alcaldes..." (cap. I, p. 5 b). En la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* de Valdivielso (1607) lo encuentro en estos otros dos pasajes: "Obedeciendo a su *tutor amado*" (XX, p. 222 a); "*Tutor* de Dios y Esposa de su Madre" (XXIII, p. 235 a).

UMBROSO, XXXIX, 3 (II, 314). Según Dámaso Alonso en la *LPG,* el cultismo *umbroso* aparece registrado por vez primera en el *Tesoro* de Oudin (1616) y posteriormente en el *Dictionary* de Percival (1623), introducción muy tardía que contrasta con su temprano empleo por parte de Góngora, que lo usa ya en

una composición de 1582. Por mi parte puedo añadir que veinte años antes de esta fecha aparece ya en la *Floresta de Varia Poesía* de Ramírez Pagán (1562): "el fruto de estos árboles *umbrosos*" (t. II, p. 22). Poco después en *Todas las Obras* de Francisco de Aldana († 1578): "Contigo en bosque, o en monte, o en valle *umbroso*" (t. I, p. 83); "Si nunca del *umbroso* y caro seno" (t. I p. 94); "Qual sin arrimo vid, qual planta *umbrosa*" (t. I, p. 99). Y en el mismo año en que Góngora lo emplea por vez primera, en *Algunas obras* de Fernando de Herrera (1582): "I separada del *umbroso* velo" (v. 343).

UNDOSO, VIII, 2 (I, 477-479).

UNIR, XII, 1 (I, 578-585). Según J. Corominas en su *DCE* (IV, p. 649 b), el cultismo *unir*, tomado del latín *ūnīre*, aparece a mediados del siglo XVI en el Beato Alonso de Orozco, y está registrado en el *Tesoro* de Oudin (1607). Por mi parte he de advertir que no está registrado todavía en el *Tesoro* de Covarrubias (1611) y que lo encuentro por vez primera en las *Coplas de contempto del mundo* del Condestable don Pedro de Portugal († 1466): "Dando nos enxemplo de ver ser *unida*" (p. 389). Aparece también en el *Cancionero* de Juan del Encina (1496), en un pasaje de su traducción de la Egloga III de Virgilio: "Tras las raposas lazere, — por *unirlas* desespere..." (M. P. y 282 a). No aparece en las *Obras* de Garcilaso (1543), pero lo usa ya Alonso de Ercilla en la primera parte de *La Araucana* (1569): "Así los dos *unidos* corazones..." (XIV, p. 55 a). Y en la tercera parte del mismo poema (1589): "Que una *unida* nación por sacramento" (XXXVII, p. 135 b). Lo encuentro también en *Todas las Obras* de Francisco de Aldana († 1578): "Y tú sabes muy bien que el agua *unida*" (t. I, p. 32). Y en *La Austríada* del cordobés Juan Rufo (1584): "Para hallar el pueblo más *unido*" (II, p. 11 b); "Aquel común que en vano *unirse* quiere" (IV, p. 23 b); "Veo su fuerza *unir* Saturno y Marte" (XXIV, p. 136 b). Y en el *Romance* I de San Juan de la Cruz († 1591): "y éste sólo los *unía* — en un inefable nudo" (vs. 38-9); "Por lo cual era infinito — el amor que las *unía*" (vs. 41-2).

URBANO, XXXIII, 2 (II, 217-220). Según J. Corominas en su *DCE* (IV, p. 651 a), aparece documentado por vez primera en el *Universal Vocabulario* de A. de Palencia (1490).

URNA, LXII, 6 (II, 751-753). Según J. Corominas en su *DCE* (IV, p. 655 b), aparece documentado por vez primera en el *Vocabulario* de C. de las Casas (1570), pues A. de Palencia en el *Universal Vocabulario* (1490) "sólo lo define en calidad de voz latina". El *Dic. de Aut.*, añade nuestro gran lexicógrafo, "da en primer lugar la acepción "urna funeraria", con ej. de Calderón". Como puede verse en los ejemplos citados en el texto, es corriente en la poesía española renacentista a partir de Garcilaso (1543).

VAGO, LIX, 2 (II, 694). A los ejemplos citados en el texto añádanse los siguientes pasajes de Ramírez Pagán de la *Floresta de Varia Poesía* (1562): "Tu *vaga* al monte vas triste donzella" (t. II, p. 141); "de las *vagas* estrellas fué llevada" (t. II, p. 144).

VALIENTE, VII, 9 (I, 462-465). Como señala sagazmente la eruditísima María Rosa Lida, en su magistral estudio *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español* (p. 243), el cultismo de acepción *valiente*, usado en el mismo sentido del latín *valens* "fuerte", se encuentra ya en *El Laberinto* de Juan de Mena (1444): "quándo Bóreas se muestra *valiente*" (11 d). Este uso latinizante y cultista del gran poeta cordobés del cuatrocientos es evidentemente el modelo del segundo pasaje de *La Araucana* de Ercilla (1569), citado por mí en el texto como ejemplo de la voz *valiente* empleada en tal acepción. A estos datos puedo añadir, además, que en el mismo sentido lo emplea Juan del Encina en la traducción de la Egloga III de Virgilio publicada en su *Cancionero* (1496): "Que en el estío *valiente*" (p. 282 a). Y en la poesía renacentista del siglo XVI, Diego Ramírez Pagán, en su *Floresta de Varia Poesía* (1562): "¿Dónde es el cuerpo de la boz *valiente?*" (t. II, p. 121).

VARIO, LX, 9 (II, 719-720). Según J. Corominas en su *DCE* (IV, p. 679 b-

680 a), el cultismo *vario* aparece documentado por vez primera en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490). No figura en el *Vocabulario* de Nebrija, añade el gran lexicógrafo, "pero ya es frecuente a principios del siglo XVII", como lo demuestran las citas de Paravicino, Villaviciosa y Ribadeneira que aduce el *Diccionario de Autoridades,* y aun antes el título del *Tesoro de Varias Poesías* de Pedro de Padilla, mencionado en el *Quijote.* Ahora bien, según los datos de Dámaso Alonso en la *LPG,* consignados por mí en el texto de la presente nota, dicho cultismo aparece ya en la *Estoria de los Cuatro Dotores* y en el *Cancionero de Baena* (1445). Por mi parte, puedo añadir que en fecha muy anterior a los ejemplos renacentistas que aduzco en el texto lo encuentro ya en *El Laberinto* de Juan de Mena (1444): "Mas bien acatada tu *varia* mudança" (10 a).

VELOZ, XVII, 3 (I, 712-715). Según J. Corominas en su *DCE* (IV, p. 691 a), el cultismo *veloz,* tomado del latín *velox-ōcis,* aparece documentado por vez primera en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490) el cual emplea también la variante *veloce.* Como subraya nuestro gran lexicógrafo, "no está en Nebrija, ni Covarrubias, y C. de las Casas sólo traduce el it. *veloce* por "ligero", pero lo emplearon varias veces Góngora, Jáuregui y otros clásicos del XVII *(Aut.)* figura en Oudin, y *velocidad* está en el *Quijote*". Por mi parte puedo añadir que la forma *veloce* aparece ya en la *Comedieta de Ponza* del Marqués de Santillana (1444): "*veloce* se aprende *universalmente*" (p. 200). Las dos variantes de este cultismo registradas por Alonso de Palencia aparecen ya en las *Obras* de Garcilaso (1543) que usa indistintamente *veloce* y *veloz:* "que el *veloce* correr del agua enfrena" (Eleg. II, 189); "El *veloz* movimiento parecía" (Egl. II, 1.500). La forma *veloce* aparece en *La Ulyxea* de Homero traducida por Gonzalo Pérez (1550): "Como una arrebatada y *veloce* ave" (Lib. I, p. 24). El cultismo *veloz* aparece también en la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569): "Hasta que con *veloz* furor pujante" (XI, p. 46 a); "Pero por más *veloz* en la corrida" (V, p. 22 b); "*Veloz* en la carrera y alentado" (VI, p. 26 b). Y encuentro ya *velocidad* en la segunda parte del mismo poema (1578): "Con tal *velocidad,* que a mediodía" (XXIII, p. 86 b). Aparece también en *Algunas obras* de Fernando de Herrera (1582): "mi *veloz* carro ardiente" (v. 1.723). En *La Austríada* de Juan Rufo (1584), donde aparecen nuevamente las dos formas *veloce* y *veloz* : "No hacen tarda la *veloz* carrera" (III, p. 15 b); "En el *veloce* curso de los años" (VI, p. 32 a); "Que el fuego hace ser *veloz* y ardiente" (VIII, p. 44 b). Y en el *Arauco domado* de Pedro de Oña (1596): "Por más *veloz* y rápida que vaya" (III, p. 366 a); "*Veloz* para seguille parte luego" (X, p. 399 b).

VENENO, XXXVI, 6 (II, 268-274). Según J. Corominas en su *DCE* (IV, p. 697 b-698 a), "la forma *veneno* aparece en cast. muy tardiamente y con carácter culto; se introduce primero en el adjetivo *venenoso,* A. Pal. (518 d, frente a *venino* y *veninoso* 194 d) y Nebr. (frente a *venino*), y sólo mucho más tarde se impone en el sustantivo: éste es frecuente en Góngora, Cervantes, Covarr. (junto con *venino),* y está también en Percivale (1591). Desde entonces, y más con la decadencia de *ponzoña,* se hace de uso general". En efecto, como señala el ilustre filólogo, "la forma *venino* es general en la Edad Media y aun en el s. XVI", y aparece documentada copiosamente desde Berceo a Cristóbal de las Casas, que todavía en su *Vocabulario* (1570) conoce únicamente esta forma. Corominas considera a Góngora el verdadero introductor del cultismo *veneno,* y señala la fecha de 1582 como primera documentación escrita de esta voz, precisamente en la obra del gran poeta cordobés. Ahora bien, he de advertir, por mi parte, que dicho cultismo se encuentra ya en *La Celestina* de Fernando de Rojas (1499): "hizieron sectas embueltas en dulce *veneno*" (t. I, p. 107). En la primra parte de *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1569): "Mas el dulce *veneno* alimentaban" (XIV, p. 55 a.) Y en la segunda parte del mismo poema (Madrid, 1578): "Landres, pestes, *venenos,* cuantas cosas" (XXIII, p. 88 a). Y antes de Góngora, en *Algunas obras* de Fernando de Herrera (Sevilla, 1582): "i me penetró dellos el *veneno*" (v. 1.489); "su fuerça toda; qu'el sutil *veneno*"

(v. 332). Es, pues, evidente que la forma culta *veneno* era usada ya antes de Góngora, que posiblemente la adoptó por influjo herreriano, ya que no aparece todavía en las *Obras* de Garcilaso (1543). En años posteriores a 1582 es frecuente en los poetas españoles del siglo XVI. Aparece en *La Angélica* de Barahona de Soto (1586): "Donde ella el cruel *veneno* avía bevido" (fol. 226 v.); "Aquel *veneno* entrellas, que a bevello" (fol. 197 v.). Y en *El Monserrate* de Virués (1588): "va bebiendo de todas el *veneno*" (XII, p. 543).

VENERAR, XXV, 5 (II, 94). Según J. Corominas en su *DCE* (IV, p. 698 a), el cultismo *venerar* aparece documentado por vez primera en el *Dictionary* de Percival (1591). El ilustre filólogo señala que no figura todavía en el *Vocabulario* de Cristóbal de las Casas (1570), pero sí en el *Tesoro* de Covarrubias (1611), y que el *Diccionario de Autoridades* cita ejemplos desde principios del siglo XVII. Por mi parte lo encuentro ya en la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569) treinta años de su inclusión en un diccionario: "*Veneran* a los necios agoreros" (I, p. 6 a). Y posteriormente, en la tercera parte del mismo poema (1589): "Por Dido, ilustre reina *venerada* — por diosa un tiempo de la tiria gente" (XXXII, p. 119 b). Antes aparece también en *Todas las Obras* de Francisco de Aldana († 1578): "... y de su santo agora — esposo *venerada* por señora" (t. II, p. 53). En la edición de *Algunas obras* de Fernando de Herrera (1582), que lo emplea en la *Egloga Venatoria:* "... si é *venerado* — tus aras..." (vs. 2.592-3). Y en la Canción *Al Santo Rey Don Fernando:* "trasfiere tus despojos *venerados*" (v. 2.779). En *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "Al sol, y como a dios le *veneraron*" (XVI, p. 83 a). Y, ya a principios del siglo XVII, en *La Vida y muerte del Patriarca San Josef* de Valdivielso (1607): "*Venerando* admirados su riqueza" (XV, p. 201 b).

VENUS, XIII, 2 (I, 606-613).

VICIOSO, XIX, 1 (I, 754-758). Según J. Corominas en su *DCE* (I, p. 338 b), aparece ya en Berceo y Juan Ruiz. Por mi parte lo encuentro en *El Laberinto* de Juan de Mena (1444), en la acepción corriente: "por fuego *vicioso* de ilícito amor" (109 b).

VIGILANTE, XXXVII, 1 (II, 278-281). Según Dámaso Alonso en la *LPG*, el cultismo *vigilante* aparece registrado por vez primera en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490) y posteriormente en el *Diccionario* de Palet (1604), y en el *Tesoro* de Oudin (1616), haciendo constar además que lo usa Cervantes en el *Quijote*. Según el insigne gongorista, Góngora lo emplea por vez primera en una composición de 1610. A pesar de no estar registrado en el *Tesoro* de Covarrubias (1611), lo encontramos, en fecha muy anterior, en *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "Y *vigilante* atiende a cada cosa" (V, p. 28 a); "Las aves de la Tracia *vigilantes*" (VIII, p. 41 a). Y en *El Monserrate* de Cristóbal de Virués (1588): "Que por guía de todo *vigilante*" (III, p. 513 b).

VINCULAR, XXVI, 6 (II, 107-108). El único precedente que he logrado encontrar del uso de este cultismo en la lengua poética de los siglos XVI y XVII se halla en el siguiente pasaje de la *Vida y muerte del Patriarca San Josef* de Valdivielso (1607): "Vive con su trabajo y con su renta, — que *vinculadas* posesiones tiene, — y pudo ser tuviese juros reales — el descendiente de varones tales" (I, p. 141 b).

VIOLA, XLII, 4 (II, 371-377).

VIOLENCIA, LXII, 3 (II, 746). Según J. Corominas en su *DCE* (IV, p. 743 b), aparece ya en Berceo.

VIRIL, XXXVI, 6 (II, 268-270). El cultismo *viril* no está registrado todavía en el *Vocabulario* de Nebrija (1495) ni en el *Tesoro* de Covarrubias (1611) donde figura únicamente el sustantivo *viril*, "vidrio muy claro" y "custodia pequeña", pero no el adjetivo *viril*, "varonil", que Góngora utiliza en este pasaje. Según J. Corominas en su *DCE* (IV, p. 748 b), aparece documentado por vez primera en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490), y aunque falta en Nebrija y Covarrubias, está ya en el *Tesoro* de Oudin (1606) y el *Diccionario de Autoridades* cita ejemplos desde la .segunda mitad del siglo XVI. A estos

datos puedo añadir por mi parte que encuentro ya *virilmente* en el *Decir al nascimiento del Rey Don Juan* de Micer Francisco Imperial, fechado en 1405: "Más que Medelo que tan *virilmente*" (p. 145). Y *viril*, en el *Diálogo de Bías contra Fortuna* del Marqués de Santillana († 1458): "Por mejor los feminiles — ánimos, di, los *viriles* — ¿qué farán?" (CXXI, p. 296 b). Y en *El Sueño* del mismo autor, según la lección del manuscrito M, contra la del códice Y que nos da la lección *veril:* "que es el sepulcro *viril*" (LXVI, 518). En la poesía renacentista del siglo XVI aparece muy raramente, no figura en las *Obras* de Garcilaso (1543) y no he logrado encontrarle antes de la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569): "El esfuerzo *viril* en la otra parte" (X, p. 39 b). Y en *La Austríada* de Juan Rufo (1584): "O que el pecho *viril* no le dejase" (VII, página 45 a); "Sino fué una *viril* concupiscencia" (XIII, p. 67 a).

VOMITAR, LV, 2 (II, 630-631). Según J. Corominas en su *DCE* (IV, p. 750 b), aparece documentado por vez primera en el *Universal Vocabulario* de A. de Palencia (1490) y posteriormente en el *Quijote*. Todavía Nebrija (1492), Laguna (1555) y Palmireno conocen únicamente la forma *gomitar*, según indica nuestro gran lexicógrafo.

VULTO, XXXVI, 7 (II, 274-275). A los ejemplos citados en el texto, añádase el siguiente pasaje de un soneto de autor incierto publicado en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa (1605): "El vario *vulto* de la blanca luna" (p. 8 a).

YUGO, LV, 3 (II, 631-633). Es preciso advertir que a pesar del tratamiento fonético de esta voz, tomada del latín *jŭgum*, ya Menéndez Pidal, en su *Gramática Histórica* (§ 38, 3, p. 125) no la considera como cultismo, sino como una excepción, "sin duda de origen dialectal". Por su parte, J. Corominas, en su *DCE* (IV, p. 781 a-b), después de consignar que la forma *yugo* aparece ya en documentos de 1227, en Juan Ruiz, en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490), en el *Vocabulario* de Nebrija (1495) y en todos los diccionarios posteriores, como "forma de uso común en todas las épocas", escribe: "*Jŭgum* es palabra conservada en todas las lenguas romances y en forma popular en todas partes (cat. *jou*, fr. ant. *jou*, *jof*, it. *giogo*, etc.); tratándose de un objeto de esta naturaleza es absurdo suponer, con M-L (REW 4.610), que el cast. *yugo* y el port. *jugo* sean cultismos". Para el eminente filólogo, y en contra del parecer de Meyer-Lübke, es probable que se trate de "un dialectalismo afín al leonés, propagado por la gente rústica". Sea como fuere, me interesa hacer constar que el haber considerado yo la voz *yugo* como cultismo se apoyaba, no sólo en la opinión del gran romanista alemán, sino en la autoridad del maestro Dámaso Alonso, que en la *LPG* incluye dicha voz en la lista de *Vocablos cultos de la "Soledad Primera"* (p. 66).

ZAFIRO, XLVI, 4 (II, 479-482). Según J. Corominas en su *DCE* (IV, p. 793 a), la voz *çafir*, arabismo evidente, aparece documentada por vez primera en el *Libro de Alexandre* y posteriormente en la *Primera Crónica General*, en el *Cancionero de Baena* y en el Arcipreste de Hita, y en esta forma está registrada según él en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490), en el *Vocabulario* de Nebrija (1495) y todavía en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). Ahora bien, debo advertir por mi parte que el propio Covarrubias lo registra también en la forma *safiro* como helenismo tomado del latín *sapphīrus* (p. 920 a) y que, como puede verse en los ejemplos mencionados en el texto correspondiente a la presente nota del *Polifemo*, este cultismo puramente latino fué ya usado y divulgado mucho antes de Góngora por Fernando de Herrera, por lo menos desde 1578.

INDICE ANALITICO DE TEMAS Y DE FORMULAS ESTILISTICAS

ABEJA: Polifemo tiene más colmenas que flores liba, inquieta e ingeniosa, labra la abeja, L 1 (II, 540-546).

ABORTAR: producir, dar a luz antes de tiempo, derramarse o rebosar algo; la fruta casi abortada es la fruta casi verde, cogida antes de tiempo, que casi se derrama del zurrón de Polifemo, lleno hasta rebosar, X, 2 (I, 530-531).

ABRASAR CON TRES SOLES EL DÍA: cerrar los ojos Galatea por no abrasar con tres soles el día, los dos soles de sus ojos ardientes y el sol abrasador de mediodía, XXIII 6 (II, 42-46).

ABRAZAR NUERA EN TRONO DE CRISTAL: abrazar Neptuno a Galatea como nuera en su trono de cristal de rey del mar, en el que podrá sentarse si accede a casarse con su hijo Polifemo, LI, 1 (II, 559-563).

ABRAZAR PIEDRAS LAS YEDRAS: enlazarse, adherirse a ellas, quedar las piedras cubiertas de yedra, XXXIX, 5 (II, 317-320).

ABRIGAR AL MILANO POLLO LA EMINENCIA DE UN ESCOLLO: cobijar u ocultar la eminencia de un escollo al pollo del milano, cuyo nido se esconde en lo alto de un escollo, XXXIII, 3 (II, 220-223).

ABRIL LOS ABRA O LOS DESATE MAYO: los enjambres de Polifemo, ya los abra el mes de abril, en que las abejas salen de las colmenas, ya los desate el mes de mayo, que da suelta a los enjambres que se esparcen para libar las flores, L, 5 (II, 551-553).

ABRIR ABRIL LOS ENJAMBRES DE POLIFEMO: abrir el mes de abril la puerta de las colmenas, cerradas durante el invierno; dar suelta a los enjambres de abejas que en abril salen ya de las colmenas, L, 5 (II, 551-553).

ACERO: agua acerada, remedio para la opilación, X, 4 (I, 537-540).

ACERO DEL CUCHILLO: la opilada camuesa pierde el color amarillo al tomar el acero del cuchillo (al partirla o mondarla con la hoja de acero del cuchillo), como las damas que padecen la enfermedad de la opilación pierden el color amarillo de su tez al tomar el acero medicinal, X, 4 (I, 537-540).

ACERO QUE SIGUE AL BELLO IMÁN: Acis, cuyo brío y ardor juvenil —acero— se siente atraído por la belleza de Galatea como el acero por el imán, XXV, 3 (II, 89-92).

ACLAMAR RÍO A ACIS: aclamar Doris a Acis convertido en río, que llega hasta ella, es decir, que desemboca en el mar, LXIII, 4 (770-771).

ADARGA DEL LÍBICO DESNUDO: registra su breve campo a la vista de Polifemo, es decir, el escudo del desnudo guerrero libio muestra la empresa o divisa que figura en el breve campo de su adarga, a la vista de Polifemo, tan poderosa y aguda, que la distingue claramente desde el otro lado del mar, pese a la distancia que media entre Sicilia y las costas de Libia, LXI, 2 (II, 724-725).

ADMIRAR POR LO BELLO, SI NO POR LO SUAVE: admirar Galatea el cuerpo de Acis por su belleza, ya que no por la suavidad de sus miembros, XXXV, 1 (II, 240-242).

ADMIRAR TANTO ESPOSO LA RIBERA: admirar tan grande esposo la ribera de Sicilia. Polifemo alude a su gigantesca estatura para persuadir a Galatea de que le acepte como esposo, LI, 2 (II, 563-566).

ADORAR LA MÁS BELLA NINFA QUE VIÓ EL REINO DE LA ESPUMA: adorar Polifemo a Galatea, la más bella de las ninfas del mar, XIII, 1 (I, 604-606).

ADORAR EN LA ARENA CUANTAS CONCHAS PLATEA EL BLANCO PIE DE GALATEA: adorar Polifemo sobre la arena de la playa cuantas conchas ha plateado Galatea al pisarlas con su blanco pie mojado, que las deja húmedas y brillantes como la plata, XLVII, 3 (II, 488-492).

ADUSTO HIJO DESTE PIRINEO: la negra barba de Polifemo, atezada, requemada y negra, como un torrente que desciende de lo alto de este Pirineo, de la cumbre de este gigantesco monte, VIII, 4 (I, 483-490).

AFLIGIR LA RIENDA DEL SÁTIRO O DEL SILVANO EL SUEÑO DE GALATEA: sujetar la rienda al apetito del sátiro lascivo o del feo silvano el sueño de Galatea; reprimir el sueño de la ninfa su desenfrenada sensualidad; impedir que se desboquen sus impulsos lascivos, hacer que la respeten al verla dormida, XXX, 5 (II, 157-161).

AFLOJAR LA RIENDA DEL SÁTIRO O DEL SILVANO EL DESEO DE GALATEA: aflojar las riendas del apetito del sátiro lascivo y del feo silvano el deseo que sienten por Galatea dormida; relajar el freno que reprimía su inmoderada lascivia, incitados por el deseo que despierta en ellos la belleza de la ninfa dormida; ceder a la violencia del deseo, sin dar rienda suelta a su apetito lascivo, XXX, 5 (II, 157-161).

AGRADABLE: Galatea, al ver a Acis rendido a sus pies, se muestra más agradable con él, es decir, más amable y complaciente, más afable y benigna, XXXI, 1 (II, 307-308).

AGRADABLE, NO INSTRUMENTO: las almejas, instrumento marino, aunque no agradable al oído, que se tocaba como las castañuelas, a cuyo compás disonante Polifemo supone que Galatea está bailando en coro con otras ninfas, XLVIII, 4 (II, 507-509).

AGRADECIDA: Galatea a Acis, por haberle rendido culto como diosa y haber venerado su sueño, XXIX, 2 (II, 149).

AGRAVAR EL HOMBRO DE UNA ALJABA: llevar Galatea una aljaba colgada o pendiente del hombro; echársela al hombro de tal modo, que su peso recaiga o gravite sobre él, LVIII, 5 (II, 677-679).

AGRAVAR LA MANO DE UN ARCO: llevar Galatea un arco en la mano; hacer que la mano soporte su peso al llevarlo suspendido en el aire, LVIII, 5 (II, 677-679).

AGREGAR LA CERA LOS ALBOGUES: estar los albogues de la zampoña de Polifemo unidos con cera, XLIV, 2 (II, 412-413).

AGUA: el mar, XVI, 4 (I, 694-698): GLOBOS DE AGUA, grandes olas redondas y encrespadas, LVI, 1 (II, 635-638).

AGUA NEUTRA: el agua azul de la playa, nítida y quieta como un luciente espejo de zafiro, en el que Polifemo ha visto reflejarse a la vez el ojo que luce en su frente, grande y esplendoroso como el sol, y el sol que brilla en el cielo. Ante las dos imágenes que se reflejan en su luciente espejo, el agua, neutral en este pleito, no sabe imparcialmente a cuál de las dos prestar crédito, es decir, cuál de las dos corresponde al verdadero sol: la de la frente de Polifemo, cielo humano donde brilla un ojo radiante como el sol, o la del cielo, cíclope celeste en cuya frente luce el sol, igual al ojo radiante de Polifemo, LIII, 4 (II, 605-607).

AGUAS OBSCURAS DEL LETEO: el cabello negro de Polifemo es su imitador undoso, por ser a la vez ondulado y oscuro, VIII, 1 (I, 474-477).

AGUDA MURALLA DE HELVECIAS PICAS: el cerro levantado del jabalí, cuyas agudas cerdas parecen una muralla de afiladas picas helvecias, LIV, 3 (II, 618-619).

AGUDA SEGUR DE LOS CELOS: los agudos celos de Polifemo, que harán pe-

Polifemo, que le había dado su mejor fruta, y que éste le ofrece a Galatea, LVIII, 1-5 (II, 670-679).

ALJÓFARES ARDIENTES: gotas de sudor de Acis, que parecen perlas ardientes, XXIV, 8 (II 67-68).

ALJÓFAR LÍQUIDO DE LAS VENAS DE ACIS: sangre de las venas de Acis convertida en perlas líquidas, es decir, en agua, LXIII, 2 (II, 766-768).

ALMEJAS: las conchas de este molusco, las cuales, de dos en dos, se tocaban con los dedos, como las castañuelas; instrumento marino, aunque nada agradable al oído, a cuyo disonante compás supone Polifemo que Galatea está danzando en un coro con otras ninfas, XLVIII, 4 (II, 507-509).

ALMENDRA ENTRE VERDE Y SECA: almendras tiernas sin cáscara, cuyo celestial humor recién cuajado, cuya dulce pulpa Acis pone al lado de Galatea en una cesta de blanca mimbre, XXVI, 1 (II, 100-101).

ALTA PALMA: la palmera de alta copa, cuyo dulce fruto, los dátiles, alcanza Polifemo con su robusta mano, aun cuando está sentado, gracias a su gigantesca estatura, LII, 1 (II, 573-576).

ALTA ROCA: enorme peñasco que cierra herméticamente la entrada de la cueva de Polifemo, que tapa su boca como una mordaza, IV, 12 (I, 364-368).

ALTERADA: Galatea, a la cual la cortesía de Acis deja menos sobresaltada e inquieta, XXIX, 3 (II, 149-150).

ALTERADA O SUSPENSA: Galatea, inquieta o admirada, XXXVII, 2 (II, 281-283).

ALTERAR LOS OÍDOS: conmover o impresionar vivamente los oídos de Acis y Galatea los gemidos de las palomas; turbar sus oídos con sus gemidos o arrullos que les incitan al amor, XL, 4 (II, 329-333).

ALTERARSE EL MAR: turbarse el mar, agitado e inquieto, al oir el desaforado estruendo de la zampoña de Polifemo, XII, (I, 590-594).

ALTERNAR EL GUSTO CON LAS MUSAS: el poeta suplica al Conde de Niebla que alterne con la poesía su gusto por la caza, III, 9 (I, 280-285).

ALTO DON DE MALACO REY A DEIDAD JAVA: el arco y la aljaba de marfil que el náufrago genovés entrega a Polifemo en pago de su hospitalidad y que éste ofrece a Galatea, y que fueron el preciado don, la valiosa ofrenda de un rey de Malaca a una diosa o belleza de Java, LVIII, 1-5 (II, 670-679).

ALTO TROFEO DEL ÁRBOL DE LA MADRE DEL AMOR: el desdén que Galatea había mostrado hasta entonces a todos sus amantes y que el Amor quiere colgar como trofeo del mirto, árbol de su madre Venus, como muestra de su triunfo y de su poder, XXX, 6 (II, 161-162).

AMANTE NADADOR: Palemo, dios marino enamorado de Galatea, XVII, 1 (I, 708-709).

AMANTES DULCES: los dos dulces amantes son Acis y Galatea, desatados de los suaves y amorosos nudos que les unían en un dulce abrazo por las estentóreas voces de Polifemo y por las piedras que lanza con su honda, LX, 1 (II, 702-703).

ÁMBAR: la miel color de ámbar que destilan los panales de Polifemo, L, 5 (II, 551-553).

AMBAS LUCES BELLAS: los dos ojos de Galatea, iguales por su resplandor a la luz del sol, XXIV, 10 (II, 72-75).

AMENO PRADO: el rostro o las mejillas de Acis, prado ameno e intonso, cuya rústica greña son los cabellos y cuyas flores son el bozo, XXXVI, 3 (II, 262-263).

AMIGA: pareja de liebres tan amiga, tan íntima y estrechamente unida, LX, 8 (II, 715-719).

AMOR: XIV, 4 (I, 642-648); XXII, 6 (II, 24-28); XXXVI, 6 (II, 268-274); XLII, 5 (II, 377-379); el ciego dios, XIV, 6 (I, 650-652); el marinero niño alado, XV, 5 (I, 667-670); el niño dios de la venda, XXX, 6 (II, 161-162); Amor ciego, XXXVII (II, 290-293).

ANIMAL QUE EL GANGES VIÓ SUFRIR MUROS Y ROMPER FALANGES: el elefante, al cual las riberas del Ganges vieron soportar las murallas de las torres o castillos de madera que llevaba sobre sus lomos, llenos de hombres armados, y desbaratar

convertido en río; dejarlas húmedas y brillantes como la plata, LXIII, 4 (II, 770-771).

ARGENTAR DE PLATA: mojar el espumoso mar siciliano el pie del promontorio Lilibeo, bañarlo con su argentada espuma y dejarlo húmedo y brillante como la plata, IV, 4 (I, 317-329).

ARGOS: Acis que, hecho un Argos, vigila atentamente el semblante de Galatea, XXXVII, 2 (II, 281-284).

ARMAR DE CRUELDAD A LAS FIERAS: dotarlas de ferocidad, crueldad y bravura; se refiere a las garras del tigre, que sitúa en las montañas de Sicilia, IX, 2 (I, 497-499).

ARMONÍA DE LOS RUISEÑORES: el armonioso canto de los ruiseñores da al sueño los ojos de Galatea, es decir le da sueño, le cierra los ojos y se queda dormida, XXIII, 5 (II, 40-42).

AROMAS DE SABEO: cajas llenas de incienso Sabeo y de otras especies aromáticas que la tempestad arrojó sobre la playa de Sicilia, entre los restos del naufragio de una nave genovesa, LVI, 3 (II, 641-644).

ARPÍAS QUE ENGENDRA LA MONTAÑA DE SICILIA: los ladrones, piratas y corsarios que infestan los montes sicilianos, que saquean durante dos días las riquezas de la nave genovesa que el mar arrojó sobre la playa, LVI, 7 (II, 649-652).

ARPÓN DORADO: flecha o dardo de oro que el Amor clava en el blando pecho de Galatea, XXXI, 1 (II, 170-175).

ARRASTRAR LOS ARADOS LOS BUEYES: llevarlos a rastras sin arar, sin abrir surcos en la tierra, sin que el labrador se apoye con fuerza en la esteva del arado, XXI, 3 (I, 787-788).

ARREBOLADO DE LA MANZANA: color arrebolado de la manzana hipócrita, que engaña al que va a comerla porque parece que está madura y en sazón y está podrida por dentro, XI, 4 (I, 565-568).

ARROYO: Acis, acalorado, se moja las manos en el agua del arroyo y con ella se refresca la frente, XXVII, 1 (II, 109-111); muy cerca del arroyo, un alto mirto baña sus ramas en el agua, XXXI, 1 (II, 170-171); Galatea quisiera enmudecer el dulce estruendo de la lenta corriente del arroyo, XXXIV, 2 (II, 232-234),

ARROYUELO DE SONOROSA PLATA: arroyuelo de aguas rumorosas y brillantes como la plata, XXVIII, 1 (II, 129-131).

ARRULLO RONCO DE LAS PALOMAS: incita al amor a Acis: XLI, 1 (II, 336-337).

ARTICULAR EL NOMBRE QUE MÁS QUERRÍA: Galatea, que ignora el nombre de Acis, que no sabe articular el nombre que más quisiera poder pronunciar, XXXII, 1 (II, 188-189).

ARTÍFICE PROLIJO: el esmerado artífice que talló el arco y la aljaba de marfil que Polifemo le ofrece a Galatea, LVIII, 1 (II, 670-671).

ARTÍFICE QUE TEJIÓ LA ALFOMBRA DE SEDAS: La Primavera, que, como un consumado artífice o diestro tejedor, tejió la sedosa trama de la alfombra de flores y césped sobre la cual se reclinan Acis y Galatea, XL, 1 (II, 322-324).

ARTIFICIOSA: la honesta hija del hortelano, que tejió una cestilla de mimbres con cuidado y esmero, ya que no artificiosa, ya que no con arte, XX, 3 (I, 776-777).

ASEO DEL CABELLO DE POLIFEMO: el cabello revuelto y enmarañado del cíclope pende sin aseo, sucio y desgreñado, a los embates del viento proceloso que peina sus guedejas, VIII, 1 (I, 474-477).

ÁSPERAS CUMBRES DE LOS MONTES DE SICILIA: escarpadas cumbres de los montes sicilianos ocultas o cubiertas por entero por el innumerable ganado cabrío de Polifemo, VI, 7 (I, 424-432).

ÁSPID AL PIE DIVINO DE GALATEA: Palemo no quisiera ser áspid al pie divino de Galatea, no quisiera morder su pie divino como un áspid venenoso y darle muerte como a Eurídice para detener su fuga, XVII, 2 (I, 709-712).

ASPIRAR A LOS CONFUSOS RAYOS DEL CASI TRAMONTADO SOL: ser comparables

aves que el incauto labrador ahuyentaba de sus sembrados, de las cuales les librada, LX, 5 (II, 712-713).

AVES NOCTURNAS: su infame turba nos muestra que el seno oscuro de la caverna de Polifemo es el caliginoso lecho de la negra noche, V, 4-5 (I, 379-398).

AYUNO: el siempre ayuno: Tántalo, XLI, 5 (II, 344-351).

AZUCENAS: miembros de Galatea cuya blancura es igual a la de las azucenas, XXVIII, 3 (II, 134-136).

BACO, LIX, 2 (II, 690-694).

BAJEL QUE HUYE SORDO A VELA Y REMO: al oír el bárbaro ruido de los albogues de Polifemo XII, 6 (I, 599-602).

BALAR DEL GANADO EN LA NOCHE, XXII, 3 (II, 14-19).

BALIDO MÍSERO DEL GANADO: atrae al lobo nocturno que nace de las sombras, XXII, 3 (II, 14-19).

BARBA DE POLIFEMO: es un torrente impetuoso, hijo adusto del gran monte de su cuerpo, que inunda su pecho, es decir, que lo cubre por entero, VIII, 4-5 (I, 483-492).

BÁRBARA CHOZA DE POLIFEMO: la formidable y rústica caverna, cuyo seno agreste y sombrío le sirve de albergue, VI, 4 (I, 413-419).

BÁRBARO RUIDO DE LAS CIEN CAÑAS QUE UNIÓ LA CERA Y EL CÁÑAMO: tosco y desaforado estruendo de la zampoña de Polifemo, XII, 3 (I, 587-590).

BÁRBARA AL MENTIDO Y RETÓRICO SILENCIO QUE NO ENTIENDE: Galatea, que no comprende el engañoso y elocuente silencio de Acis dormido, XXXII, 3 (II, 217-220).

BASTÓN DE POLIFEMO: el pino más robusto que le sirve de ligero bastón, VII, 9 (I, 462-465).

BATALLA DE AMOR: la que han de librar Acis y Galatea sobre el lecho de césped, cama de campo y campo de batalla de su amorosa lid, XXXII, 7 (II, 200-206).

BEBER EL VENENO DE AMOR GALATEA EN EL ROSTRO DE ACIS: quedar perdidamente enamorada de él al contemplarle, XXXVI, 6 (I, 268-274).

BELLA INGRATA: Galatea, XV, 9 (I, 678-680).

BELLO IMÁN: Galatea, XXV, 3 (II, 89-92).

BELLO CONTACTO DEL BLANCO PIE DE GALATEA CON LAS CONCHAS: su amoroso contacto puede hacerlas parir perlas sin concebir rocío, XLVII, 4 (II, 492-496).

BESAR LA PLAYA: arribar a la playa, ser arrojada sobre la playa una rica nave genovesa despedazada por la tempestad, LV, 1 (II, 627-630).

BESAR EL COTURNO DORADO DE GALATEA: Acis, rendido a sus pies, intenta besar su coturno dorado en señal de adoración, XXXVIII, 3 (II, 298-301).

BESO DE ACIS Y GALATEA: el joven atrevido chupa las dos hojas carmesíes del clavel, es decir, los rojos labios de la boca de Galatea encendida como un clavel, XLII, 2 (II, 363-368).

BESOS DE LAS PALOMAS: juntan de sus dos picos los rubíes, XLII, 1 (II, 359-363).

BIENES DE POLIFEMO IGUALES EN NÚMERO A SUS MALES: son tan innumerables sus riquezas como sus desgracias, XLIX, 5 (II, 535-537).

BLANCA PLUMA DE GALATEA: su tez blanquísima, fina y suave como la pluma, XIII, 4 (I, 617-618).

BLANCA MIMBRE: cestilla de mimbres en la que Acis le ofrece a Galatea almendras tiernas, XXVI, 1 (II, 100-101).

BLANCO PIE DE GALATEA: platea las conchas y con su solo contacto puede hacer que sin concebir rocío paran perlas, XLVII, 3 (II, 488-492).

BLANCOS ALHELÍES QUE ENGENDRA GNIDO: llueven sobre el tálamo de Acis y Galatea, XLII, 4-5 (II, 371-379).

BLANCOS HUESOS DE ACIS CONVERTIDOS EN CORRIENTE PLATA: convertidos en agua, LXIII, 4 (II, 770-771).

BLANCURA DE GALATEA: más blanca que las plumas del cisne, XLVI, 2 (II, 461-469).

CABEZA COLMILLUDA DEL JABALÍ: la fiera cuyo cerro levantado de helvecias picas es muralla aguda, LIV, 2-3 (II, 614-619).

CABEZA DEL CAMINANTE ERRADO: ya no adorna la puerta de la cueva del cíclope enamorado gracias a Galatea, LIV, 4 (II, 620-623).

CABEZA DEL VENADO: ya registra sus años en otras puertas, es decir, ya no ostenta su ramosa cornamenta, que indica sus años, en la puerta de la caverna de Polifemo, LIV, 1 (II, 610-614).

CABRA GOLOSA: no ha descubierto todavía los panales que guardan las colmenas de Polifemo L, 1 (II, 540-546).

CABRAS INNUMERABLES: los inmensos rebaños de Polifemo a los cuales en verano cuando está en pie, cobija con la sombra de su cuerpo gigantesco capaz de cubrirlos por entero, LII, 2 (II, 576-577).

CABRAS VAGAS EL PIE, SACRÍLEGAS EL CUERNO: cabras que vagan errantes, cuyo cuerno sacrílego se atreve a profanar las vides, plantas de Baco, y que interrumpen el horrendo canto de Polifemo, aunque no su íntimo dolor, LIX 2 (II, 690-694).

CABRÍO DE POLIFEMO: ganado cabrío que posee el cíclope, tan copioso que oculta y cubre por entero las ásperas cumbres de los montes, pese a lo cual lo encierra en el espacioso redil de su inmensa cueva, VI, 7 (I, 424-432).

CAJAS DE AROMA DE SABEO: cajas de especies aromáticas que llevaba una nave genovesa y que la tempestad arrojó sobre la playa de Sicilia, LVI, 3 (II, 641-644).

CALARSE DOS PALOMAS SOBRE UN MIRTO: abatirse o posarse dos palomas sobre un mirto, cuyos lascivos arrullos incitan a Acis y Galatea a la batalla de amor, XL, 2 (II, 325-327).

CALIGINOSO LECHO DE LA NEGRA NOCHE: el seno oscuro de la caverna de Polifemo, V, 4 (I, 379-386).

CALUROSO AL ARROYO DA LAS MANOS: Acis, acalorado hunde las manos en el agua del arroyo, XXVII, 1 (II, 109-113).

CALZAR DE VIENTO A LAS FIERAS: dotarlas la naturaleza de agilidad y ligereza para que corran veloces como el viento, IX, 4 (I, 500-502).

CALZAR DE LÍQUIDO ALJÓFAR LOS PIES DE LOS ÁRBOLES: bañar la sangre de Acis convertido en río al pie de los árboles más corpulentos que quedan sumergidos dentro de ella, calzados por ella, LXIII, 2 (II, 766-768).

CALZAR DE PLUMAS: correr velocísimamente Galatea, que huye como si tuviese alas en los pies, XVI, 8 (I, 699-703).

CAMA DE CAMPO: cama ancha y espaciosa, y lecho de césped que servirá de tálamo a los dos amantes y de campo de batalla a su amorosa lid, XXXII, 6 (II, 197-199).

CAMA DE FRESCAS SOMBRAS Y MENUDA GRAMA: lecho de césped, fresco y umbrío, donde duerme Galatea, XXVII, 5 (II, 125-128).

CAMA DEL VIENTO: el suelo cubierto de césped, agitado por un aire suave, que parece el lecho del viento, XXVII, 3 (II, 119-120).

CAMBAYA: riquezas de Cambaya en los cofres de una nave genovesa que la tempestad arrojó sobre la playa de Sicilia, LVI, 4 (II, 644-646).

CAMINANTE ERRADO: Polifemo solía colgar a la puerta de su cueva las cabezas de los caminantes extraviados antes de enamorarse de Galatea, LIV, 4 (II, 620-623).

CAMINO QUE PERDIÓ EL PEREGRINO: gracias al amor del cíclope por Galatea, el peregrino extraviado halla ya reparo en la cueva de Polifemo, LIV, 5 (II, 623-625).

CAMPAÑAS DE SICILIA: en su carro que parece un trillo estival, porque hace brotar espigas a su paso, Ceres no las perdona, es decir las recorre sin cesar y no les da punto de reposo para que produzcan sus cosechas, XVIII, 4 (I, 742-748).

CAMPO DE BATALLA: el lecho de césped tálamo de Acis y Galatea, y campo donde han de librar la batalla amorosa, XXXII, 7 (II, 200-206).

CAMPO DE LA ADARGA DEL LÍBICO DESNUDO: parte del escudo del guerrero libio, donde figura la empresa o divisa, que la poderosa vista de Polifemo distingue desde las costas de Sicilia, LXI, 2 (II, 724-725).

CAMPOS DE PLATA: el mar, XV, 13 (I, 684-686).

CAYADO DE POLIFEMO: el pino más fuerte y robusto le servía de bastón y de cayado a la vez, VII, 10 (I, 465-467).

CAZA: ejercicio robusto, III, 2 (I, 262-264).

CEBARSE EL LOBO EN LAS OVEJAS DE SICILIA: mientras los pastores, abrasados de amor por Galatea, descuidan a sus ganados, y los perros la vigilancia del rebaño, XXII, 5 (II, 23).

CÉFIRO: los ganados de Sicilia sólo oyen a veces los silbos del céfiro, en vez de los silbidos del pastor, XXI, 8 (I, 798-801).

CELESTIAL RUMOR RECIÉN CUAJADO DE LA ALMENDRA: jugo o pulpa de la almendra verde y tierna, XXVI, 1 (II, 99-100).

CELESTIAL ZAFIRO: el cielo azul, XLVI, 4 (II, 479-482).

CELOS DE POLIFEMO: la aguda segur de los celos de Polifemo hará pedazos el desdichado cuerpo de Acis al que Galatea está estrechamente añudada como la vid al tronco del olmo, XLV, 2 (II, 429-432).

CELOSÍAS DE YEDRA: ocultan el lecho de Acis y Galatea, XXXIX, 5 (II, 317-318).

CELOSO TRUENO DE LA VOZ DE POLIFEMO: furioso alarido de celos del cíclope, que retumba como un trueno, y que mueve hasta las raíces las más antiguas y robustas hayas de Sicilia, LXI, 3 (II, 725-729).

CENIZOSO LLANO AL PIE DEL LILIBEO: llano cubierto de cenizas donde se abre la gruta de Polifemo, IV, 8 (I, 353-355).

CENTELLAS HÚMIDAS: gotas ardientes de sudor de Acis, XXIV, 8 (II, 67-68).

CEÑIR LAS CERÚLEAS SIENES DEL MÁS TIERNO CORAL: el dios marino Palemo, que lleva ceñida en las sienes una corona de coral tierno, XVI, 1-3 (I, 687-694).

CEÑIR DE BRONCE EL PENSAMIENTO: hacerlo impenetrable, XXXVII, 4 (II, 287-289).

CERA Y CÁÑAMO UNIÓ CIEN CAÑAS: Polifemo unió cien cañas con cera y cáñamo para hacer una zampoña, XII, 1 (I, 587-590).

CERA QUE AGREGÓ LOS ALBOGUES DE POLIFEMO: cera que sirvió para unir los albogues de su zampoña, XLIV, 2 (II, 412-413).

CERA DE UN DULCÍSIMO PANAL: celdillas o alvéolos de cera llenos de miel de un panal, ofrenda de Acis a Galatea, XXVI, 5 (II, 105-107).

CERCADO DE LA FRUTA: el zurrón de Polifemo, tan enorme y capaz, que parece un cercado lleno de fruta hasta rebosar, X, 1 (I, 529-530).

CERDAS DEL JABALÍ: parecen picas helvecias, LIV, 3 (II, 614-619).

CERES: diosa del trigo y de las mieses, XVIII, 4 (I, 742-748).

CERRO LEVANTADO DE LA FIERA COLMILLADA: cerro erizado y enhiesto del jabalí, LIV, 3 (3, 614-619).

CERROS DE SICILIA: los perros de los pastores sicilianos, mudos por la noche, dormidos durante el día, yacen de cerro en cerro y de sombra en sombra, XXII, 1 (II, 8-11).

CERROS LEVANTADOS DE SICILIA: Polifemo los hace desaparecer, los cubre por entero con sus inmensos rebaños, XLIX, 1 (II, 518-525).

CERÚLEAS SIENES DE PALEMO: sienes azules del dios marino Palemo, ceñidas por una corona de coral tierno, XVI, 1-3 (I, 687-694).

CERVIZ DE UNA ROCA BRAVA: punta o cumbre de una roca brava, sobre la cual se sienta Polifemo, XLIII, 6 (II, 402-403).

CÍCLOPE: Polifemo, VII, 8 (I, 462); XXX, 1 (II, 152).

CÍCLOPE CELESTE: el cielo que, como el cíclope, tiene un solo ojo, que es el sol, LIII, 4 (II, 605-607).

CIEGO DIOS: Cupido o el Amor, el cual se enoja con la perla porque intenta competir, en lo fina y tersa, con la frente de Galatea, XIV, 6 (I, 650-652).

CIELO: el celestial zafiro, XLVI, 3 (II, 479-482); Polifemo vió un ojo en el cielo reflejado en el luciente espejo de zafiro del agua, mientras veía lucir un sol en su frente igual en resplandor al verdadero sol, ojo del cielo, LIII, 3 (II, 602-605).

CIELO HUMANO: la frente de Polifemo, grande como el cielo, en la que brilla un único ojo resplandeciente como el sol, LIII, 4 (II, 605-607).

CONDE DE NIEBLA: I, 6 (I, 139-146).

CONDENAR EL AMOR EL ESPLENDOR DE LA PERLA: declararla culpable, dictar sentencia contra ella en el pleito que pretendía sostener con la frente de Galatea, sobre cuál de las dos era más brillante y tersa, y tenía mayor esplendor, XIV, 7 (I, 652-654).

CONDUCIR MAL LOS ARADOS: guiar o dirigir mal los arados los enamorados labradores, XXI, 3 (I, 787-788).

CONDUCIR SIN FANAL SU VENERA EL AMOR: conducir a ciegas, sin luz, con los ojos vendados, la concha que le sirve de nave, XV, 6 (I, 671-674).

CONFUSO ALCAIDE DE ACIS: el verde soto, que tiene medio encerrado y oculto a Acis a la vista de Galatea; que le tiene cautivo y prisionero como el alcaide de una cárcel, pues esto parece el soto espeso e intrincado, pero como un alcaide confuso e indeciso, que de vez en cuando le deja ver, XXXI, 5 (II, 183-185).

CONFUNDIRSE LA SELVA: estremecerse al oír el bárbaro ruido de la zampoña de Polifemo, XII, 4 (I, 590-593).

CONFUSOS RAYOS DEL CASI TRAMONTADO SOL: confusos rayos del sol poniente cuyo color se parece al de los cabellos de Acis, XXXV, 2 (II, 242-244).

CONTACTO DEL BLANCO PIE DE GALATEA: él sólo puede hacer que las conchas produzcan perlas sin concebir las gotas de rocío que las engendran, porque las deja cubiertas de gotas de agua nítidas y brillantes como perlas, XLVII, 4 (II, 492-496).

CONVENCIDA LA MADRE: convencida Venus, madre del Amor, de la hermosura de Galatea, LVIII, 6 (II, 679-680).

COPA DE BACO: Sicilia, rebosante de vino, como una copa colmada de racimos, dones del dios Baco, XVIII, 2 (I, 736-740).

COPIA: abundancia, VI, 10 (I, 434-438); XX, 2-3 (I, 771-776).

COPIA BELLA: hermosa multitud o abundancia de ganado de Polifemo, VI, 10 (I, 434-438).

COPIA DE LIEBRES ASÍ AMIGA: pareja de liebres tan amiga, que su distinto sexo les llevó a acoplarse y a anidar en un surco, LX, 8 (II, 715-719).

COPO DE MANTECA EN VERDES JUNCOS: pella de manteca envuelta en juncos verdes, ofrenda de Acis a Galatea, XXVI, 2 (II, 101-103).

COPOS DE LANA QUE NIEVA PALES: vellones de lana que la diosa Pales derrama sobre las viciosas cumbres de Sicilia, blancos, espesos y abundantes como copos de nieve, XIX, 3 (I, 760-761).

CORAL TIERNO QUE CIÑE LAS CERÚLEAS SIENES DE PALEMO: corona de coral tierno, es decir, blando, recién sacado del agua, que adorna las sienes del dios marino Palemo, de cerúlea cabellera, XVI, 1-3 (I, 687-694).

CORALES DE TRONCOS PURPÚREOS: Polifemo supone a Galatea dormida en el fondo del mar, entre purpúreos troncos de corales que le impiden oír sus quejas, XLVIII, 3 (II, 506-507).

CORCHO BREVE PERO BIEN LABRADO: panal fabricado por las abejas en un trozo de corcho, no muy grande pero bien trabajado, que hace las veces de colmena, XXVI, 3 (II, 103).

CORCHO DE MIEL: panal lleno de miel, XXIX, 1 (II, 148).

CORCHOS DE POLIFEMO: colmenas de corcho donde guarda panales llenos de miel que todavía no han descubierto sus golosas cabras, L, 1 (II, 540-546).

CORDÓN DE SEDA EN EL QUE GIME EL LEBREL: cordón de seda a que está atado el lebrel, que gime inquieto, deseoso de sacudir sus ligaduras, II, 10 (I, 243-249).

CORO RUBIO DE LAS HIJAS DE TETIS: rubio coro de las ninfas, hijas de Tetis, diosa del mar, XLVII, 1 (II, 484-485).

CORONAR DE RACIMOS A SICILIA: llenarla o colmarla de racimos el dios Baco, hasta rebosar, XVIII, 3 (II, 740-742).

CORONAR EL ALCIÓN UNA ROCA EMINENTE: estar posado el Alción sobre su nido situado en la cima de una alta roca, LIII, 1 (II, 584-589).

CORONARSE DE NUBES LA MONTAÑA: cubrirse o rodearse de nubes en la cima para

CUERNO DE CAZA: el poeta suplica al Conde de Niebla que el sonido del cuerno de caza deje paso al son de la cítara para escuchar sus versos, II, 11 (I, 249-257).

CUERNO DE LA COPIA: cuerno de la abundancia o cornucopia, XX, 2-3 (I, 771-776).

CUERNOS DEL VENADO: cornamenta del venado, donde éste registra sus años; es decir, revela su edad, LIV, I (II, 610-614).

CUERNO DE LAS CABRAS SACRÍLEGAS: que se atrevieron a profanar con sus cuernos las vides o plantas de Baco, LIX, 2 (II, 690-694).

CUERPO DE ACIS: de robusta disposición y varonil belleza, XXXV, 1 (II, 240-242).

CUEVA DE POLIFEMO: antes sin piedad alguna para el caminante errado; hoy sirve de albergue al peregrino por amor a Galatea, LIV, 5 (II, 623-625).

CUIDADO DE CUANTAS DEIDADES HONRA EL MAR: Galatea, que era la obsesión de todos los dioses marinos enamorados de ella, XV 1 (I, 660).

CULTA SÍ, AUNQUE BUCÓLICA TALÍA: Talía, musa cultivada y docta, aunque rústica, a pesar de ser la musa de la poesía pastoril y bucólica, I, 3-5 (I, 96-138).

CULTA DEIDAD: Galatea, a la que Acis ha venerado durante el sueño y a la que ha rendido culto como si fuese una diosa, XXIX, 2 (II, 149).

CULTO JARDÍN: jardín bien cuidado y cultivado, XXXVI, 4 (II, 266-268).

CUMBRE VICIOSA DE SICILIA: cumbre deleitosa y opulenta de los montes de Sicilia, rica en ganados, dones de Pales, XIX, 1 (I, 754-758).

CUMBRES ÁSPERAS DE LOS MONTES DE SICILIA: es tal la abundancia de ganado cabrío de Polifemo, que llega a cubrir y a ocultar por entero las cumbres de los montes, VI, 7 (I, 424-432).

CUNA DORADA DE LA PERA: la rubia paja donde se guarda para madurar y que le sirve de cuna, pues la acoge en su seno verde y tierna como un niño recién nacido y la entrega cuando está ya madura y en sazón, X, 5 (I, 540-542).

CUPIDO, XXV, 1 (II, 85); XXXIV, 3 (II 234-237); XLII, 1 (II, 359-363).

CUPIDO DE LOS MONTES: Galatea, a la que Polifemo suplica que lleve, como el dios Cupido, en la mano el arco, y colgada al hombro la aljaba de marfil que le ofrece, con las cuales parecerá el mismo dios del amor por los montes de Sicilia, LVIII, 7 (II, 682-686).

CHOZA BÁRBARA DE POLIFEMO: la formidable y rústica caverna cuyo sombrío antro le sirve de choza, VI, 4 (I, 413-419).

CHUPAR LAS DOS HOJAS CARMESÍES DEL CLAVEL: besar Acis los labios rojos de la boca de Galatea, encendida como un clavel, XLII, 2 (II, 363-368).

DAR ALIENTO A LOS ALBOGUES: soplar Polifemo en los albogues para tañer su zampoña, XLIV, 2 (II, 412-413).

DAR LA BOCA AL SONORO CRISTAL: acercar Acis la boca al agua rumorosa y cristalina del arroyo para beber, XXIV, 12 (II, 77-79).

DAR LOS OJOS AL CRISTAL MUDO: posar Acis los ojos en el rostro blanquísimo, fino y suave como el cristal, de Galatea dormida, XXIV, 12 (II, 77-79).

DAR LOS OJOS AL SUEÑO: cerrar los ojos Galatea al quedarse dormida, XXIII, 5 (II, 40-42).

DAR LAS MANOS AL ARROYO: meter las manos Acis en el agua del arroyo, XXVII, 1 (II, 109-111).

DAR LAS ONDAS A LA FRENTE: mojarse Acis la frente con el agua del arroyo que ha cogido con las manos, XXVII, 1 (II, 109-111).

DAR LA CABEZA A LA CUEVA DE POLIFEMO: colgar la cabeza del caminante errado, decapitado sin piedad por el cícople junto a la puerta de la cueva de Polifemo, donde figuraba como trofeo, LIV, 4 (II, 620-623).

DAR LOS JAZMINES A UNA FUENTE: reflejarse en el agua de una fuente los miembros blanquísimos de Galatea, como si la hubiese llenado de jazmines, XXIII, 3 (II, 33-35).

DAR SEÑAS DEL SACRÍLEGO DESEO DE TIFEO O DEL DURO OFICIO DE VULCANO:

DEL PEREZOSO VOLGA AL INDO ADUSTO: desde el Volga, lento y perezoso por el hielo, al Indo abrasado y requemado por el sol, LI, 3 (II, 566-672).

DERIVARSE RÍOS DE LÁGRIMAS DE LOS OJOS DE POLIFEMO: derramar ríos de lágrimas que brotan de sus ojos, XLIX, 4 (II, 530-534).

DESATAR A LOS DOS DULCES AMANTES DE LOS NUDOS MÁS SUAVES: deshacer el suave nudo amoroso que enlazaba a Acis y Galatea estrechamente abrazados, LX, 1 (II, 702-703).

DESATAR EL AMOR LO MÁS DULCE DE SU VENENO EN EL VULTO DE ACIS: derramar el Amor su dulce veneno en el rostro de Acis, que se infiltrará en las venas de Galatea al contemplarle embebecida, como si le hubiese bebido con los ojos, XXXVI, 6 (II, 268-274).

DESATAR MAYO LOS ENJAMBRES DE POLIFEMO: soltar o esparcir los enjambres cuando llega el mes de mayo, para libar las flores, L, 5 (II, 551-553).

DESATARSE RÍOS DE LECHE DE LAS UBRES DE LOS GANADOS DE POLIFEMO: producir verdaderos ríos de leche sus inmensos rebaños, XLIX, 3 (II, 527-530).

DESATARSE UN TEMOR PEREZOSO POR LAS VENAS DE GALATEA: quedar helada y paralizada por el temor que se ha infiltrado en sus venas, que le hiela la sangre, XXVIII, 4 (II, 137-141).

DESCENDER EL AVE REINA SOBRE EL MILANO POLLO: abatirse el águila, como un rayo con plumas, sobre el polluelo del milano, oculto en lo alto de un escollo. XXXIII, 3 (II, 220-221).

DESDÉN DE GALATEA: el Amor quiere que cuelgue como trofeo del mirto, árbol de su madre Venus, en castigo de su soberbia, XXX, 8 (II, 161-162).

DESDÉN DE GALATEA POR PALEMO: provoca la veloz huída de la ninfa, cuya fuga no podrá detener ni el áspid que dió muerte a Eurídice ni la manzana de oro que refrenó la carrera de Atalanta, XVI, 4 (I, 715-718).

DESDÉN DE GALATEA POR SER NUERA DE NEPTUNO: Galatea desdeña la ocasión que se le ofrece de que Neptuno, rey del mar, la abrace como nuera en su trono de cristal, pues no quiere casarse con su hijo Polifemo, LI, 1 (II, 559-563).

DESDICHAS DE POLIFEMO: dada su gigantesca estatura, estado sentado puede escribirlas en los cielos con el dedo, LII, 4 (II, 580-582).

DESEO SACRÍLEGO DE TIFEO: intentó escalar el cielo y fué fulminado por el rayo de Júpiter, IV, 10 (I, 360-363).

DESGAJAR LA MAYOR PUNTA DE LA EXCELSA ROCA: arrancar de cuajo Polifemo, con infinita violencia, la más alta cima de un peñasco, LXII, 1 (II, 740-744).

DESHOJAR EL ALBA PURPÚREAS ROSAS ENTRE LIRIOS CÁNDIDOS SOBRE GALATEA: derramar sobre ella pétalos de purpúreas rosas deshojadas, entremezcladas con blancos lirios, para darle el color rosado de su tez, XIV, 1 (I, 624-633).

DESMENTIR EL CASCABEL EL GENEROSO PÁJARO: desmentir el sonido del cascabel, que traiciona su presencia y que, por mudo que esté, le descubre al menor movimiento que haga, II, 6 (I, 228-231).

DESNUDA DE PIEDAD: la cueva de Polifemo, feroz e implacable, LIV, 4 (II, 620-623).

DESPARECER LOS CERROS LEVANTADOS: hacerlos desaparecer, cubrirlos por entero Polifemo con sus inmensos rebaños de ganado, XLIX, 1 (II, 518-525).

DESPEDIR PIEDRAS POLIFEMO CON SU HONDA: lanzar piedras con su honda para apartar a las cabras que pisoteaban los tiernos pámpanos de las vides, LIX, 3 (II, 694-696).

DESPOJO LASTIMOSO DE LAS ARPÍAS QUE ENJENDRAN LAS MONTAÑAS DE SICILIA: los restos de la nave genovesa, arrojados sobre la playa por la tempestad, saqueados por los piratas que infestan los montes sicilianos, LVI, 7 (II, 649-652).

DESTILAR ÁMBAR LOS ENJAMBRES DE POLIFEMO: destilar miel sus panales, L, 5 (II, 551-553).

DESVÍOS SUAVES DE GALATEA: suave resistencia de la ninfa a los atrevidos avances de Acis, cuyas caricias y abrazos rehuye, impidiendo que se propase

Niebla con su presencia la villa de Niebla, como el sol ilumina la niebla con su luz dorada, I, 10 (I, 171-178).

DORAR A LA PERA LA RUBIA PAJA: darle un color dorado en su seno, X, 7 (I, 543-544).

DORAR EL PAVÓN SU MANTO AZUL DE TANTOS OJOS COMO EL CIELO ESTRELLAS: tener el pavón en las plumas azules de su cola, que parece un manto, tantos ojos dorados como estrellas tiene el cielo azul, que parece un celestial zafiro, XLVI, 3 (II, 496-497).

DORIS: Galatea es la más bella de sus hijas, las nereidas, XIII, 1 (I, 604-606); saluda como yerno a Acis, que llega a su seno convertido en río, LXIII, 4 (II, 770-771).

DORMIR LA LUZ: tener Acis los ojos cerrados, estar oculta por el sueño la luz de sus ojos, XXXV, 4 (II, 248).

DOSEL AUGUSTO DEL CONDE DE NIEBLA: debajo del cual ha de escuchar el fiero canto de Polifemo, III, 6 (I, 274-276).

DOSEL UMBROSO DE UN FRESCO SITIAL: la concavidad de una peña que sirve de umbroso dosel a un fresco sitial de verde hierba, donde se sientan Acis y Galatea, XXXIX, 3 (II, 314).

DUDAR EL AGUA NEUTRA A CUAL FE PRESTE: estar el agua dudosa e indecisa, sin saber a cuál de las dos imágenes que se reflejan en su luciente espejo ha de prestar crédito, pues imparcialmente no se atreve a decir cuál de las dos corresponde al verdadero sol: la del ojo que luce en la frente de Polifemo, cielo humano donde brilla un sol resplandeciente, o la del sol que luce en el cielo, cíclope celeste, en cuya frente resplandece un ojo grande como el sol, LIII, 4 (II, 605-607).

DUDOSA LUZ DEL DÍA: la hora del crepúsculo, cuando muere el día, en que la luz vaga y difusa parece que está incierta y dudosa entre el día y la noche, y que sume a la tierra en un claroscuro de luces y sombras en el que todo resulta borroso y confuso, IX, 11 (I, 514-517).

DUEÑO DE LOS TARDOS BUEYES, COMO ÉL ERRANTES: el labrador enamorado, que no empuña ya la esteva de los arados y deja que los arrastren sin rumbo los tardos bueyes que vagan al azar como su propio dueño, sin que nadie los guíe, XXI, 3 (I, 787-788).

DUEÑO DEVOTO DE GALATEA: Acis, dueño de su corazón, a quien adora devotamente sin conocerle. XXXI, 5 (II 183-185).

DULCE ESTRUENDO DEL LENTO ARROYO: Galatea quisiera hacerlo enmudecer para no turbar el sueño de Acis, XXXIV, 2 (II, 232-234).

DULCE FRUTO DE LA ALTA PALMA: los dátiles, que Polifemo alcanza, sentado, con su robusta mano, LII, 1 (II, 573-576).

DULCE MUERTE DEL CISNE: muere dulcemente, porque canta al morir, XLVI, 2 (II, 461-469).

DULCES QUEJAS DE LOS RUISEÑORES: amorosas quejas de una pareja de ruiseñores que parece que dialoguen dulcemente con su canto, mientras el sueño cierra los ojos de Galatea, XXIII, 4 (II, 36-40).

DULCES FAVORES DE GALATEA: dulce y risueña le concede a Acis el favor de no dormir ni descansar entre sus brazos, XXXIX, 2 (II, 308-309).

DULCE VOZ DE POLIFEMO: el cíclope le ruega a Galatea que la escuche por lo amorosa y dulce, ya que no por ser suya, XLVIII, 7 (II, 515-516).

DULCES GRACIAS DE VENUS: las tres gracias de Venus que ésta ha sumado dulcemente en Galatea, XIII, 2 (I, 606-613).

DULCES DOS AMANTES: Acis y Galatea, LX, 1 (II, 702-703).

DULCÍSIMAS COYUNDAS: las que Polifemo imponía con su instrumento al viento y al mar para aquietarlos, LV, 3 (II, 631-633).

DURAS GUIJAS: las que pisan Acis y Galatea al emprender la fuga hacia el mar, LX, 2 (II, 703-706).

DUREZA DE GALATEA ANTE LOS GEMIDOS DE POLIFEMO: es sorda e inconmovible como una roca azotada por el viento, XLVIII, 2 (II, 501-506).

ESCONDER YERBA LA NIEVE DE LOS MIEMBROS DE GALATEA: reclinarse o tenderse Galatea sobre la yerba, que queda cubierta u oculta por sus miembros blancos como la nieve, XXIII, 3 (II, 33-35).

ESCONDER LAS CUMBRES ÁSPERAS DE LOS MONTES EL CABRÍO DE POLIFEMO: ocultar y cubrir por entero las cumbres de los montes su innumerable ganado cabrío, VI, 7 (I, 424-432).

ESCONDERSE GALATEA AL OÍR QUE LA LLAMA POLIFEMO: el cíclope le ruega que no se esconda bajo las aguas al oír su voz, LI, 2 (II, 563-566).

ESCRIBIR POLIFEMO EN LOS CIELOS SUS DESDICHAS CON EL DEDO: alcanzar el cielo con el dedo aun estando sentado, LII, 4 (II, 580-582).

ESCUCHAR GALATEA UN DÍA LA VOZ DE POLIFEMO: prestar oídos Galatea, aunque sólo sea un día, a la voz de Polifemo, por lo dulce de su amoroso canto, ya que por no ser suya, puesto que desdeña su amor, XLVIII, 7 (II, 515-516).

ESPACIOSO REDIL DE POLIFEMO: la inmensa caverna donde encierra todo su ganado cabrío, VI, 7 (I, 424-432).

ESPEJO LUCIENTE DE ZAFIRO: el luciente espejo del agua azul de la playa, límpida y quieta como un zafiro, en el que se reflejó la gigantesca figura de Polifemo, LIII, 2 (II, 589-602).

ESPIGAS SIEMPRE FÉRTILES DE SICILIA: ubérrimas espigas de los campos sicilianos, muy fértiles en trigo, granero al que acuden como hormigas todas las provincias de Europa, XVIII, 5 (I, 748-752).

ESPINAS GRAVES: espinas molestas, agudas e hirientes que desgarran los pies de Acis y Galatea cuando emprenden velozmente la fuga hacia el mar, LX, 2 (II, 703-706).

ESPLENDOR DE LA PERLA ERITREA: según sentencia del Amor, que se enoja con la perla eritrea porque se atreve a competir en vano con la frente de Galatea, su esplendor es muy inferior al de ésta, mucho más tersa, brillante y nacarada, XIV, 8 (I, 654-657).

ESPOSO MÁS ROBUSTO QUE VIÓ FEBO: Polifemo, a quien admira toda la ribera, excepto Galatea, y que sería para ella el esposo más fuerte, vigoroso y corpulento que ha visto jamás el Sol, LI, 2 (II, 563-566).

ESPUMA: el mar es el reino de la espuma, XIII, 1 (I, 605-606).

ESPUMA OCIOSA DEL CABALLO ANDALUZ: la que produce el brioso corcel andaluz tascando el freno de oro, que queda completamente blanco, II, 7 (I, 231-239).

ESPUMAS DEL FRENO DE ETÓN: el caballo del Sol, cuyo freno está completamente cubierto de espuma, XLIII, 1 (II, 381-387).

ESPUMOSO MAR SICILIANO: argenta con su plateada espuma el pie del promontorio Lilibeo, IV, 1-3 (I, 311-317); la playa, donde Galatea pone su pie ligero, sirve de ara a las primicias del labrador, a los esquilmos del ganadero, y a los frutos del hortelano que depositan allí sus dones, XX, 1-2 (I, 769-776).

ESQUILAR NIEVE: trasquilar la lana de las ovejas blancas como la nieve, XIX, 4 (I, 761-764).

ESQUILMOS DEL GANADERO: los ofrece a Galatea en la ribera del mar que le sirve de ara, XX, 1 (I, 769-771).

ESTATUA HELADA: Galatea, que se queda helada e inmóvil como una estatua al encontrar a su lado la ofrenda de Acis, XXIX, 3 (II, 149-150).

ESTRELLAS DEL CAN DEL CIELO: las estrellas que forman la constelación del Can, XXIV, 2 (II, 51-53).

ESTRELLAS DEL CELESTIAL ZAFIRO: estrellas del cielo, XLVI, 3 (II, 469-479).

ESTRELLAS LUMINOSAS: los ojos de Galatea, brillantes como estrellas, XIII, 3 (I, 614-617).

ESTRELLAS MÁS BELLAS DEL CIELO: las dos más bellas son los ojos de Galatea, XLVI, 5 (II, 482).

ESTRUENDO DEL LENTO ARROYO: suave murmullo del agua sosegada del arroyo que Galatea quisiera enmudecer para no turbar el sueño de Acis, XXXIV, 2 (II, 232-234).

FRAGUAS DE VULCANO: situadas en una bóveda rocosa debajo del promontorio Lilibeo, IV, 6 (I, 332-342).

FRENO DE ORO DEL CABALLO ANDALUZ: parece de color cano al quedar cubierto de blanca espuma que el ocioso corcel produce al tascar el freno, II, 7 (I, 231-239).

FRENO DE ETÓN CUBIERTO DE ESPUMA: freno del brioso caballo del Sol cubierto de espuma, XLIII, 1 (II, 381-387).

FRENTE DE GALATEA: es más tersa, brillante y nacarada que la perla eritrea, que intenta en vano emular su esplendor, XIV, 5 (I, 648-650).

FRENTE DE POLIFEMO: es grande como el orbe y la ilumina un ojo que casi compite con el sol, VII, 4 (I, 448-453).

FRENTE SAÑUDA DEL FIERO MAR: superficie del mar embravecido, LV, 3 (II, 631-633).

FRESCO SITIAL: alfombra de verde césped, sobre la que se sientan Acis y Galatea, XXXIX, 3 (II, 314).

FRUTA: pomos de nieve de los pechos de Galatea, que son para Acis como las manzanas de Tántalo, XLI, 5 (II, 344-351).

FRUTA CASI ABORTADA: fruta verde, cogida antes de tiempo, que llena el zurrón de Polifemo hasta rebosar, X, 1 (I, 529-531).

FRUTA EN MIMBRES: fruta en cestillos de mimbre ofrendada por Acis a Galatea y hallada por ésta, XXIX, 1 (II, 148).

FRUTA ENCOMENDADA AL BLANDO SENO DE LA PIADOSA YERBA: fruta verde, cogida en otoño, que se deja madurar entre la yerba, X, 3 (I, 531-535).

FRUTA QUE EN YERBAS SE RECLINE, EN HILOS PENDA: fruta conservada entre yerba o colgada en hilos para el invierno, LVII, 3 (II, 669).

FRUTAS DE SICILIA: dones con que Pomona la enriquece, XVIII, 3 (I, 740-742).

FRUTO DULCE DE LA PALMA: dátil, LII, 1 (II, 573-576).

FUEGO DEL AMOR: se introduce a traición en los corazones, como el Paladión dentro de los muros de Troya, XXXVII, 5 (II, 290-293).

FUEGO DE LOS RELINCHOS DE ETÓN: el caballo del Sol, que al relinchar exhala fuego por la boca, XLIII, 1 (II, 381-387).

FUELLE PRODIGIOSO DE LA BOCA DE POLIFEMO: es tal la fuerza de su aliento, que parece el soplo de un enorme fuelle, XLIV, 2 (II, 412-413).

FUENTE A LA QUE GALATEA DA LA NIEVE DE SUS MIEMBROS: arroyo junto al cual se tiende Galatea de tal modo, que sus miembros, blancos como la nieve, se reflejan en el agua como si estuviere dentro de ella, XXIII, 3 (II, 33-35).

FUGA DE GALATEA: el temor le traba los pies y le impide correr, XXVIII, 5 (II, 141-146).

FUGA LIGERA DE GALATEA: provocada por el desdén que siente por Palemo y que no podrá detener diente mortal de áspid venenoso, ni manzana de oro de Atalanta, XVII, 4 (I 715-718).

FUGITIVA NIEVE: Galatea, blanca como la nieve, que corre fugitiva hacia el mar con paso mudo, que se desliza hacia el mar sin hacer ruido, como nieve huidiza, LXI, 1 (II, 724).

FUGITIVA NINFA: Galatea, huidiza y esquiva XXIII, 1 (II, 29-30).

FUGITIVO CRISTAL: los brazos de Galatea, finos, tersos y suaves como el cristal, que rehuyen los abrazos de Acis, XLI, 6 (II, 351-358).

FULMINANTE TROMPA DEL RAYO: el trueno, que, según cree el poeta, antecede al rayo, es la fulminante trompa a cuyo son el rayo anuncia su llegada, LXI, 6 (II, 735-737).

FULMINAR POLIFEMO EL TRUENO DE SU VOZ: dar una voz poderosa y retumbante como un trueno, XLV, 4 (II, 432-435).

GALATEA: XIII, 1 (I, 604-606).

GALLARDO EL JOVEN LA PERSONA OSTENTA: gallardamente el joven Acis se pone en pie y muestra la gallardía de su figura, XXXVIII, 1 (II, 295-296).

GREÑA RÚSTICA DEL INTONSO PRADO AMENO: la enmarañada cabellera de Acis, greña del intonso prado ameno de su rostro, donde apunta el bozo naciente, XXXVI, 1 (II, 254).

GRIEGO QUE ERIGIÓ LAS COLUMNAS: Hércules, XLVIII, 2 (II, 387-390).

GRILLOS DE NIEVE: el temor le pone a Galatea grillos de nieve en los pies, grillos blandos e impalpables, que no la encadenan pero que le impiden correr, XXVIII, 5 (II, 141-146).

GRUTA DE POLIFEMO: se abre sobre un llano cubierto de cenizas al pie del Lilibeo, IV, 12 (I, 364-368); una alta roca le sirve de mordaza, IV, 12 (I, 364-368); sirve de segunda tabla a la persona y a la hacienda de un navegante genovés, LVII, 1 (II, 656-658).

GRUTAS HONDAS: profundas cavernas del mar, LI, 1 (II, 559-563).

GUARDAR EN PIPAS LA EXPRIMIDA GRANA: guardar el vino en toneles, XIX, 5 (I, 764-765).

GUARDAR PANALES LOS CORCHOS DE POLIFEMO: tener panales silvestres llenos de miel labrados en el corcho de las encinas, L, 1 (II, 540-546).

GUARNICIÓN TOSCA DE TRONCOS ROBUSTOS: árboles de tronco muy grueso que guarnecen o adornan toscamente la cueva de Polifemo y, al propio tiempo, guardan su entrada, V, 1 (I, 370-374).

GUIJAS DURAS: las que pisan Acis y Galatea al emprender su veloz huída hacia el mar, LX, 2 (II, 703-706).

GUSANO DE SEDA: la Primavera, que, como un gusano de seda, hiló los sedosos tallos de hierba y los pétalos de las flores con que tejió después, como un consumado artífice, la verde alfombra de flores y césped teñida de mil colores, XL, 1 (II, 322-324).

GUSTO DEL CONDE DE NIEBLA: su gusto por la caza, que el poeta le pide que alterne con las musas, es decir, con la poesía, III, 9 (I, 280-285).

HACER ALJABA EL BLANDO PECHO DE GALATEA: convertir el blando pecho de Galatea en aljaba del arpón dorado del Amor, que lo ha introducido en la carne cristalina de su pecho como una flecha dentro de la aljaba, al disparar su dardo contra ella, XXXI, 1 (II, 170-175).

HACER CARCAJ DE CRISTAL EL BLANDO PECHO DE GALATEA: convertir el blando pecho de Galatea en carcaj de cristalina carne del arpón dorado del Amor, que ha penetrado tan profundamente en él, que parece una flecha dentro del carcaj, XXXI, 1 (II, 170-175).

HACER CANO EL FRENO DE ORO: el caballo andaluz, al tascar el freno de oro, que deja cubierto de blanca espuma, II, 7 (I, 231-239).

HACER DOSEL UMBROSO LO CÓNCAVO DE UNA PEÑA: la concavidad de una peña sirve, hace las veces de umbroso dosel, a un sitial de verde yerba donde se sientan Acis y Galatea, XXXIX, 3 (II, 314).

HACER RELACIÓN HORRENDA DEL NAUFRAGIO: relatar el naufragio el navegante genovés que Polifemo alberga en su cueva, LVII, 2 (II, 658-661).

HACIENDA DEL GINOVÉS: éste pudo ponerla a salvo en la gruta de Polifemo, que le sirvió de segunda tabla, LVII, 1 (II, 656-658).

HALCÓN: el generoso pájaro, II, 4 (I, 220-222).

HALLAR REPARO EL PEREGRINO EN LA CUEVA DE POLIFEMO: hallar refugio y abrigo, servirle de albergue gracias al amor del cíclope por Galatea, LIV, 5 (II, 623-625).

HAYA LIGURINA: nave genovesa cuyos restos la tempestad arroja sobre la playa de Sicilia, LVI, 1-4 (II, 635-646).

HAYAS ANTIGUAS: el trueno de la voz de Polifemo, rabioso de celos, sacude y estremece hasta las raíces las hayas más antiguas, más fuertes y corpulentas, LXI, 3 (II, 725-729).

HENO QUE DA RUGAS A LA SERBA: el heno, en cuyo seno se conservan las serbas que se arrugan al madurar dentro de él, X, 4 (I, 536-540).

sus frutos, en la cesta de mimbres que tejió su honesta hija, para ofrecérselos a Galatea, XX, 2-3 (I 771-777).

HUELVA: el poeta supone al Conde de Niebla cazando ante sus muros, I, 12 (I, 186-189).

HUERTO POBRE: lo que ofrece el pobre huerto son las almendras tiernas que Acis pone al lado de Galatea en una cesta de blanca mimbre, XXV, 6 (II, 96).

HUERTO DE POMONA: Sicilia, tan rica en fruta que parece el huerto de Pomona, diosa de los frutos, XVIII, 2 (I, 736-740).

HUESOS DE TIFEO: su tumba se encuentra debajo del promontorio Lilibeo, IV, 7 (I, 342-353).

HUESOS DE ACIS: al transformarse en río, sus blancos huesos se convierten en corriente plata, LXIII, 4 (II, 770-771).

HUÉSPED DE POLIFEMO: el náufrago genovés, LVIII, 4 (II, 675-677).

HUEVOS DEL ALCIÓN: cuando el Alción, ave marina, está posando sobre sus huevos y ha hecho nido en lo alto de una roca, es señal de que está la mar en calma, LIII, 1 (II, 584-589).

HUMEDECER DE SANGRE LA HIERBA: el lobo, que al cebarse en los rebaños indefensos por el descuido de los perros y de los pastores, al devorar una oveja, humedece con su sangre la hierba que pace su compañera, XXII, 5 (II, 23-24).

HÚMIDAS CENTELLAS: ardientes gotas de sudor de Acis, XXIV, 8 (II, 67-68).

HUMO DEL ALIENTO DE ETÓN: el caballo del Sol, tan fogoso que arroja humo por los ollares, XLIII, 1 (II, 381-387).

HUMOR CELESTIAL RECIÉN CUAJADO DE LA ALMENDRA: jugo o pulpa dulce de las almendras tiernas que Acis ofrece a Galatea, XXVI, 1 (II, 99-100).

HURTAR A GALATEA A LAS QUEJAS DE POLIFEMO: sustraerla a sus quejas, impedir que oiga sus quejas la frondosa selva de cien purpúreos troncos de coral, entre los cuales Polifemo supone a Galatea dormida y, por tanto, sumergida en el fondo del mar, XLVIII, 3 (II, 506-507).

HURTAR UN LAUREL SU TRONCO AL SOL ARDIENTE: sustraer u ocultar su tronco al ardor de los rayos del sol, XXIII, 1 (II, 29-30).

IDÓLATRA: Acis, que venera a Galatea como un idólatra a su ídolo, que la adora con verdadera idolatría, XXV, 4 (II, 94-95).

ÍDOLO DORMIDO: Galatea dormida, a quien Acis adora como un ídolo, XXV, 4 (II, 92-94).

IGNORAR LA GOLOSA CABRA LOS PANALES DE POLIFEMO: ignorar los panales con los senos llenos de miel que le guardan a Polifemo los corchos de las encinas, L, 1 (II, 540-546).

IGNORAR LOS GANADOS LOS CRUJIDOS RESONANTES DE LAN HONDAS: no saber ya lo que son, no oír jamás el estallido resonante de las hondas de los pastores de Sicilia, enamorados de Galatea, que descuidan la vigilancia de los rebaños, XXI, 7 (I, 796-798).

IGUALAR A POLIFEMO LA MONTAÑA CORONADA DE NUBES: la montaña intenta en vano igualar la gigantesca estatura de Polifemo coronándose de nubes para parecer más alta, LII, 3 (II, 578-580).

ILUSTRAR DE UN OJO EL ORBE DE SU FRENTE: tener Polifemo en medio de la frente, grande como el orbe, un ojo inmenso, que la ilumina como el sol que luce en el firmamento, VII, 4 (I, 448-453).

IMAGINACIÓN DE GALATEA: Cupido ha dibujado en ella, con el dardo que clavó en su pecho y que ha hecho las veces de suave pincel, el bosquejo o imagen de Acis, XXXII, 2 (II, 189-192).

IMÁN BELLO: Galatea, cuya belleza atrae a Acis, ardiente y fogoso, como el imán al acero, XXV, 3 (II, 89-92).

IMITADOR UNDOSO DE LAS OBSCURAS AGUAS DEL LETEO: el cabello ondulado y negro de Polifemo, VIII, 1 (I, 474-477).

IMITAR ACIS AL SIEMPRE AYUNO: sufrir el suplicio de Tántalo, pues, al igual

INTERRUMPIR LAS CABRAS LA HORRENDA VOZ DE POLIFEMO: interrumpir las cabras su horrendo canto al ver que profanaban con sus cuernos las vides, plantas de Baco, aunque no el íntimo dolor que lo inspiraba, LIX, 2 (II, 690-694).

INTRODUCIR FUEGO EL AMOR EN LOS PECHOS: encender o despertar la pasión amorosa el fuego de amor que abrasa los corazones, XXXVII, 5 (II, 290-293).

INUNDAR EL PECHO DE POLIFEMO EL TORRENTE DE SU BARBA: caerle la barba sobre el pecho, descender o derramarse su barba sobre el enorme pecho, al que cubre por entero, como las aguas de un torrente impetuoso que inundan todo el llano, VIII, 4-5 (I, 483-492).

INVIDIA DE LAS NINFAS: Galatea, envidiada por todas las ninfas a causa de su hermosura, XV, 1 (I, 660-66).

INVOCAR ACIS LAS DEIDADES DEL MAR: llamar en su ayuda a las divinidades marinas para que le libren de una muerte cierta bajo la inmensa roca que Polifemo ha precipitado sobre él, LXII, 8 (II, 755-759).

JABALÍ: la fiera de cabeza colmilluda cuyo cerro parece una muralla de picas helvecias, LIV, 2-3 (II, 614-619).

JARDÍN CULTO: jardín arreglado, bien cuidado y cultivado, XXXVI, 4-5 (II, 263-268).

JAVA: javanesa, diosa de Java, o reina hermosísima de aquella isla, LVIII, 3 (II, 675-677).

JAYÁN FIERO: Polifemo, XLIII, 5 (II, 400-402).

JAYÁN MÚSICO: Polifemo, III, 7 (I, 276-279).

JAZMINES: miembros de Galatea, blancos como el jazmín, XXIII, 3 (II, 33-35).

JOVEN ATREVIDO: Acis, que se atreve a besar los labios carmesíes de la boca de Galatea, encendida como un clavel, XLII, 2 (II, 363-368).

JOVEN GALLARDO: Acis, que al ponerse en pie muestra la gallardía de su figura, XXXVIII, 1 (II, 295-296).

JOVEN MARINO: Palemo, joven dios marino, XVI, 1 (I, 687-689).

JUNCO TAN DELGADO: el pino más grueso y corpulento, que sirve de bastón y de cayado a Polifemo, resulta tan delgado y flexible como un junco cuando se apoya en él con su enorme peso, VII, 10 (I, 465-467).

JUNCOS DONDE GALATEA HALLÓ LECHE EXPRIMIDA: juncos tiernos que envuelven un copo de manteca, ofrenda de Acis a Galatea, XXIX, 1 (II, 148).

JUNCOS VERDES EN LOS QUE ACIS PONE UN COPO DE MANTECA: juncos tiernos en los que Acis envuelve un copo de manteca que, como rústica ofrenda, pone al lado de Galatea dormida, XXVI, 2 (II, 101-103).

JUNO: Galatea es un cisne de Juno, porque sobre su tez blanca como el cisne tiene ojos como las plumas de la cola del pavón, ave de Juno, XIII, 6 (I, 619-621).

JUNTAR LOS RUBÍES DE SUS PICOS LAS PALOMAS: juntar amorosamente las palomas sus picos encarnados como rubíes, XLII, 1 (II, 359-363).

JÚPITER DE LAS ONDAS: Neptuno, dios del mar, LI, 1 (II, 559-563).

JUVENTUD DE SICILIA: los jóvenes de Sicilia, que arden de amor por Galatea, XXI, 1 (I, 780-784).

LABIOS DE GALATEA: las dos hojas cormesíes del clavel encendido de su boca, XLII, 2 (II, 363-368).

LABRADOR: adora como diosa a Galatea y le ofrece sus primicias en la ribera del mar que le sirve de ara, XX, 1 (I, 769-771).

LABRAR FLORES LA ABEJA: elaborar el jugo de las flores que ha libado para producir la cera y la miel, L, 2 (II, 548-549).

LÁGRIMAS DE POLIFEMO: de sus ojos se derivan ríos de lágrimas, que corren por los llanos de Sicilia, XLIX, 3-4 (II, 527-534).

LIBAR FLORES LA ABEJA: L, 2 (II, 548-549).

LÍBICO DESNUDO: el desnudo guerrero libio LXI, 2 (II, 724-725).

LIBRAR EN UN PIE: apoyarse, estar en equilibrio sobre un pie Galatea cuando se inclina sobre el cuerpo de Acis, aparentemente dormido, XXXIII, 1 (II, 212-217).

LIEBRES CUYA COPIA DIRIMIÓ EL INCAUTO MESEGUERO: pareja de liebres que habían anidado en un surco y que separó el labrador incauto al ahuyentar a pedradas las aves que destruían sus sembrados, LX, 8 (II, 715-719).

LIGEREZA DE LAS FIERAS DE TRINACRIA: Polifemo las sobrepasa en velocidad y ligereza, IX, 5 (I, 502-503).

LIGERO BASTÓN DE POLIFEMO: el pino más grueso y robusto, más fuerte y pesado le servía de ligero bastón, VII, 9 (I, 462-465).

LIGURINA HAYA: nave genovesa cuyos restos arroja la tempestad sobre la playa de Sicilia, LVI, 2 (II, 635-646).

LILIBEO: promontorio de Sicilia cuyo pie argenta el espumoso mar siciliano, IV, 1 (I, 311-313); es bóveda de las fraguas de Vulcano, IV, 6 (I, 332-342); tumba de los huesos de Tifeo, IV, 7 (I, 342-353).

LILIOS CÁNDIDOS: el Alba deshoja purpúreas rosas entremezcladas con blancos lirios sobre Galatea para darle el color rosado de su tez, XIV, 1 (I, 624-633).

LIMITAR EL APLAUSO AL CONCENTO DE LAS AVES: impedir Galatea que las palomas aplaudan o celebren con su armonioso arrullo el triunfo del Amor, XLI, 3 (II, 340-342).

LIMITAR LOS TÉRMINOS A LA AUDACIA DE ACIS: refrenar Galatea el atrevimiento de Acis, impedir con suaves desvíos que su amante se propase, XLI, 2 (II, 337-340).

LINCE PENETRADOR DE LO QUE PIENSA GALATEA: Acis, que, hecho un Argos, vigila atentamente su semblante y penetra todos sus pensamientos como un lince, XXXVII, 3-4 (II, 284-289).

LINTERNA CIEGA: lanterna ciega, XLIII, 8 (II, 405-407).

LÍQUIDO ALJÓFAR DE LAS VENAS DE ACIS: sangre de las venas de Acis, convertida en líquidas perlas, es decir, en agua, LXIII, 2 (II, 766-768).

LOBO NOCTURNO: el lobo que surge de las sombras de la noche, atraído por el mísero balido de las ovejas, XXII, 3 (II, 14-19).

LUCERO: el mayor lucero es el sol, con el cual compite el ojo de Polifemo, VII, 4 (I, 448-453).

LUCES BELLAS: hermosos ojos de Galatea, XXIV, 10 (II, 72-75).

LUCIR UN SOL EN LA FRENTE DE POLIFEMO: tener un ojo en la frente tan grande y resplandeciente como el sol, LIII, 3 (II, 603-605).

LUCIENTE ESPEJO DE ZAFIRO: el agua azul de la playa, nítida y quieta como un brillante espejo de zafiro, LIII, 2 (II, 589-602).

LUCIENTES OJOS DE LA BLANCA PLUMA DE GALATEA: sus ojos brillantes sobre su blanca tez, fina y suave como la pluma del cisne, XIII, 4 (I, 617-618).

LUCIENTE PAGA DE LA MEJOR FRUTA: un gentil arco y una bruñida aljaba de marfil que el náufrago genovés dió a Polifemo en pago de la mejor fruta que el cíclope conservaba en su cueva para el invierno, LVII, 3 (II, 664).

LUMINOSAS ESTRELLAS: los ojos de Galatea, brillantes como estrellas, XIII, 3 (I, 614-617).

LUZ DE LA CAVERNA DE POLIFEMO: recibe aún menos luz a través del ramaje enmarañado y espeso de los árboles que crecen frente a ella, que por los resquicios de la peña que cierra su entrada, V, 2 (I, 374-377).

LUZ DEL CONDE DE NIEBLA: llena de resplandor a la villa de Niebla con su presencia, como el sol ilumina la niebla con su luz dorada, I, 10 (I, 171-175).

LUZ DUDOSA: la dudosa luz del día, la indecisa luz del crepúsculo, IX, 11 (I, 514-517).

MAR ESPUMOSO: Galatea pára su pie ligero en su margen o ribera, que hace las veces de ara, donde le ofrecen sus dones el labrador, el ganadero y el hortelano, XX, 1-2 (I, 769-776).

MAR FIERO: el fiero mar embravecido a cuya sañuda frente Polifemo imponía yugo grave con su instrumento, cuyo encrespado oleaje intentaba aplacar con la suave música de su zampoña, LV, 3 (II, 631-633).

MAR SICILIANO: espumoso mar de Sicilia que baña con su argentada espuma el pie del promontorio Lilibeo, IV, 1-5 (I, 311-332).

MARFIL DE LOS PIES DE GALATEA: pies blancos, suaves y bruñidos como el marfil, XXXVIII, 2 (II, 298).

MARFIL: colmillo del elefante, el animal a quien vieron las riberas del Ganges soportar sobre sus lomos los muros de los castillos de madera y destrozar las falanges macedónicas, LVII, 4 (II, 664-667).

MARGEN DEL ESPUMOSO MAR: ribera del mar espumoso donde, a veces, se detiene Galatea y que hace las veces de ara donde el labrador le ofrece sus primicias, el ganadero sus esquilmos y el hortelano sus frutos, XX, 1-2 (I, 769-776).

MÁRGENES VERDES DE LA FUENTE: márgenes del arroyo cubiertos de verde césped que Galatea abandona ingrata para emprender la fuga, XXVIII, 3 (II, 134-136).

MARINERO: queda menos sobresaltado por el rayo, ya prevenido por el trueno, y menos turbado por la tormenta, ya prevista o pronosticada por los indicios que preceden a la tempestad, que Galatea, al verse salteada por Acis, XXXVIII, 4 (II, 301-304).

MARINERO NIÑO ALADO: el Amor, el niño dios alado que navega en su venera o concha de Venus, XV, 5 (I, 667-670).

MARINO AMANTE NADADOR: Palemo, dios marino, gran nadador y amante no correspondido de Galatea, XVII, 1 (I, 708-709).

MARINO JOVEN: Palemo, joven dios marino, XVI, 1 (I 687-689).

MARINO, SI AGRADABLE NO, INSTRUMENTO: las conchas de las almejas, instrumento marino, aunque no muy grato al oído, que se tocaba entre los dedos, como las castañuelas, a cuyo compás disonante Polifemo supone que Galatea está bailando en coro con otras ninfas, XLVIII, 4 (II, 507-509).

MARÍTIMO ALCIÓN: coronaba sus huevos sobre una roca eminente, es decir, estaba empollando sus huevos en su nido, situado en la cima de una alta roca, el día que Polifemo se miró en el espejo azul de la playa. Señal de que la mar estaba en calma, LIII, 1 (II, 584-589).

MATICES DE LA ALFOMBRA DE FLORES Y CÉSPED: ni siquiera un tapiz de Tiro podría imitar o reproducir su riqueza de matices y diversidad de brillantes y sedosos colores, XL, 1 (II, 322-324).

MAYO: el mes de mayo, que desata los enjambres de Polifemo, que da suelta a los enjambres de abejas que se esparcen para libar las flores, L, 5 (II, 551-553).

MAYOR LUCERO: el Sol, a quien emula, con quien compite el ojo de Polifemo, por su enorme tamaño y por su resplandor, VII, 4 (I, 448-453).

MAYOR PUNTA DE LA EXCELSA ROCA: extremo, vértice o cima de una alta roca que Polifemo arranca con infinita violencia y que precipita sobre Acis, LXII, 1 (II, 740-744).

MEDIO HOMBRE Y MEDIO FIERA: el Fauno, padre de Acis, por tener cuernos en la cabeza, torso humano y pies de cabra, XXV, 2 (II, 88-89).

MEJOR MUNDO: la Edad de Oro, XI, 7 (I, 570-574).

MELANCÓLICO VACÍO DE LA CAVERNA DE POLIFEMO: sombrío interior de la caverna del cíclope, VI, 4 (I, 413-419).

MEMBRILLO O VERDE O DATILADO: membrillos verdes o maduros que contiene el zurrón de Polifemo, entremezclados con manzanas, XI, 2-3 (I, 559-565).

MENTIDO Y RETÓRICO SILENCIO DE ACIS: engañoso y elocuente silencio de

guas hayas, las más fuertes y corpulentas, el trueno de la voz de Polifemo celoso, LXI, 3 (II, 725-729).

MUERTA DE AMOR Y DE TEMOR NO VIVA: Galatea, muerta de amor y de miedo en brazos de Acis, XLIV, 6 (II, 418-419).

MUERTE DEL CISNE: es el ave que dulce muere, porque canta al morir, XLVI, (II, 461-469).

MUNDO CUYAS DELICIAS FUERON TROFEO DE SCILA: el Oriente, cuyas deleitosas riquezas fueron trofeo de Scila, cuyos escollos hicieron naufragar a la nave genovesa, cargada de especies aromáticas y piedras preciosas en el estrecho de Mesina, LVI, 5 (II, 646-648).

MURALLA AGUDA DE HELVECIAS PICAS: el cerro levantado del jabalí cuyas puntiagudas y erizadas cerdas parecen una muralla de picas helvecias, LIV, 2-3 (II, 614-619).

MURAR EL PENSAMIENTO DE DIAMANTE: hacerlo impenetrable, XXXVII, 4 (II, 287-289).

MURO DE LAS YEDRAS: el espeso muro o cortina de yedra que ocultaba a Acis y Galatea a las miradas de Polifemo y que atravesaron las piedras despedidas por su honda, LIX, 3 (II, 694-696).

MUROS QUE EL GANGES VIÓ SUFRIR AL ELEFANTE: muros de los castillos o torrecillas de madera que las riberas del Ganges vieron llevar al elefante sobre sus lomos, LVII, 4 (II, 664-667).

MUROS DE HUELVA: murallas de Huelva, ante las cuales el poeta supone que está cazando el Conde de Niebla; que le ven cazar, I, 12 (I, 186-189).

MUSA DEL POETA: sus versos, su poesía, que hará que la fama del Conde de Niebla llegue hasta el fin del mundo, III, 10 (I, 285-295).

MUSAS: el poeta pide al Conde de Niebla que alterne con las musas su gusto por la caza, que alterne la caza con la poesía, III, 9 (I, 280-285).

MÚSICA DE POLIFEMO: es horrenda y espantable a la selva y al mar, XII, 7 (I, 620).

MÚSICO JAYÁN: Polifemo, porque canta y toca la zampoña, III, 7 (I, 276-279).

NÁCAR DE LA OREJA DE GALATEA: su oreja fina y nacarada, XIV, 7 (I, 625-654).

NACER EL LOBO DE LAS SOMBRAS: surgir el lobo de las sombras de la noche, atraído por el mísero balido de las ovejas, XXII, 3 (II, 14-19).

NADADOR: Palemo, dios marino, gran nadador y amante no correspondido de Galatea, XVII, 1 (I, 708-709).

NAUFRAGIO DE LA NAVE GENOVESA: el navegante genovés, que halló albergue y hospitalidad en la cueva de Polifemo, le hizo un horrendo relato del naufragio de su nave ante las costas de Sicilia, LVII, 2 (II, 658-664).

NAVE EN LAS TABLAS DIVIDIDA: nave despedazada o deshecha en tablas y cuadernas que la tempestad arrojó sobre la playa de Sicilia, LV, 1 (II, 627-630).

NÉCTAR DE LA PRIMAVERA: la miel dulcísima de los panales silvestres, vinculada a perpetuidad a sus alveolos de cera, XXVI, 5 (II, 105-106).

NÉCTAR QUE SUDAN LOS CORCHOS DE POLIFEMO: miel derretida que destilan los panales silvestres de Polifemo, L, 1 (II, 540-546).

NEGAR LA LUZ UN CARRO DE ORO: apagarse la luz del día al ponerse el sol, cuyo carro de oro se oculta en el mar, XLVII, 2 (II, 486-488).

NEGAR LA RUBIA PAJA A LA PERA: esconderla avaramente en su seno, guardarla oculta dentro de ella, X, 7 (I, 543-544).

NEGAR SUS COLORES LAS FLORES DEL BOZO DE ACIS: ocultar sus colores, ser imposible distinguir qué color tienen por faltarles la luz al tener Acis los ojos cerrados, XXXV, 4 (II, 248).

NEGRA NOCHE: tiene su lecho en el oscuro seno de la caverna de Polifemo, V, 4 (I, 379-386).

NEGRO EL CABELLO: el cabello de Polifemo, ondulado y negro, VIII, 1 (I, 474-477).

NOMBRE DE ACIS: Galatea quisiera pronunciarlo, pero no sabe porque ignora cuál es su nombre, XXXII, 1 (II, 188-189).

NOMBRE DEL CONDE DE NIEBLA: si la musa del poeta es capaz de proporcionarle tanta fama, oirán su nombre en los más remotos límites del mundo, III, 13 (I, 304-310).

NOMBRE DE LA MÁS BELLA DE LAS NINFAS: Galatea es su nombre, XIII, 1 (I, 604-606).

NOMBRE QUE GALATEA MÁS QUISIERA ARTICULAR: el nombre que más desearía saber pronunciar, el de Acis, a quien llamaría si supiese su nombre, XXXII, 1 (II, 188-189).

NUBES DE QUE SE CORONA LA MONTAÑA: nubes de que la montaña rodea su cumbre para parecer más alta en su vano intento de igualar la gigantesca estatura de Polifemo, LII, 3 (II, 578-580).

NUBE OPACA QUE ROMPE EL RAYO: nube oscura, tormentosa y sombría que rasga la descarga de un rayo, LXI, 5 (II, 729-734).

NUDOS MÁS SUAVES DE LOS DOS AMANTES: suave y amoroso abrazo que enlaza estrechamente a Acis y Galatea y que deshacen las voces y las piedras que Polifemo lanza contra ellos, LX, 1 (II, 702-703).

NUEVO TRONCO DE GALATEA: Acis, su nuevo amante, al que Galatea estrecha entre sus brazos como la vid lasciva que se enlaza al tronco de un olmo, XLIV, 5 (II, 417-418).

NÚMERO DE LOS BIENES Y DE LOS MALES DE POLIFEMO: son iguales en número, ambos son innumerables, XLIX, 5 (II, 535-537).

NÚMERO DISONANTE DE LAS ALMEJAS: disonante compás o cadencia musical de las conchas de las almejas, a cuyo son inarmónico supone Polifemo que Galatea está bailando en coro con otras ninfas, XLVIII, 4 (II, 507-509).

OBEDECER EL PINO MÁS VALIENTE COMO BASTÓN MÁS LIGERO: servirle el pino más puerte, pesado y corpulento de ligero bastón a Polifemo, manejarlo como si fuese el más ligero bastón, VII, 9 (I, 462-465).

OBRAS DE ARTÍFICE PROLIJO: el arco gentil y la bruñida aljaba de marfil que un náufrago genovés entregó a Polifemo en pago de su hospitalidad, LVIII, 1 (II, 670-671).

OBSCURAS AGUAS DEL LETEO: el cabello de Polifemo es su imitador undoso por lo ondulado y negro, VIII, 1 (I, 474-477).

OCCIDENTE DE LOS OJOS DE GALATEA: el sueño que le había cerrado los ojos, que los había ocultado como se oculta el sol cuando se pone en el mar por Occidente, XXIV, 11 (II, 75-77).

OCIO ATENTO: el poeta ruega al Conde de Niebla que esté ocioso, que interrumpa el ejercicio de la caza, y que preste atención a sus versos, III, 3 (I, 265-270).

OCIOSA ESPUMA DEL CABALLO ANDALUZ: la espuma que produce el caballo andaluz cuando está ocioso al tascar el freno, II, 7 (I, 231-239).

OFENDER EL RAYO AL MARINERO: sobresaltarle, XXXVIII, 4 (II, 301-302).

OFICIO DURO DE VULCANO: el oficio de herrero, IV, 11 (I, 363-364).

OFRECER CLARÍN: dar fama; ofrecer tanto clarín: dar tanta fama, III, 10-11 (I, 285-301).

OFRECER LOS ÁRBOLES TRONCOS MAYORES A POLIFEMO: encontrar mayores panales en los gruesos troncos de los árboles, I, 4 (II, 550-551).

OFRECERSE GALATEA MIL VECES A LA AUSENCIA: haber hecho voto mil veces de ausentarse, haberse propuesto mil veces emprender la fuga, XXIX, 3 (II, 149-150).

OFRENDA DE ACIS A GALATEA: la fruta, la manteca y la miel que le deja al lado como presente, ofrenda que la ninfa no atribuye al cíclope, ni a ningún sátiro lascivo o silvano, que no hubiesen respetado su sueño, XXIX, 1 (II, 152).

OÍDOS DE ACIS Y GALATEA: los arrullos de dos palomas ligeras y lascivas que turban sus oídos les incitan al amor, XL, 4 (II, 329-333).

OTOÑO TARDO: el Otoño, cuyos tardíos frutos suelen guardarse para el invierno conservándolos entre blanda hierba, X, 3 (I, 531-535).

PABELLÓN DEL SIGLO DORADO: la encina, a cuya sombra dormían los hombres en la Edad de Oro, XI, 6 (I, 569-570).

PACER HIERBA HUMEDECIDA EN SANGRE: la oveja, que pace la hierba empapada en la sangre de su compañera que a su lado ha devorado el lobo, XXII, 5 (II, 23-24).

PACES NO AL SUEÑO: Galatea, dulce y risueña, al concederle su amor a Acis, le niega la paz al sueño, le declara la guerra al sueño, pues no le dejará dormir entre sus brazos, XXXIX, 2 (II, 308-309).

PAFO: famoso templo consagrado a Venus; cuantas negras violas y blancos alhelíes produce llueven sobre el tálamo que el Amor ha destinado a Acis y Galatea, XLII, 3-5 (II, 368-379).

PAGA LUCIENTE DE LA MEJOR FRUTA DE POLIFEMO: el arco gentil y la bruñida aljaba de marfil que el náufrago genovés regala a Polifemo en pago de la mejor fruta que éste tenía guardada entre hierba o colgada en hilos para el invierno, LVIII, 3 (II, 664).

PAJA RUBIA: fué cuna dorada de la pera, porque la recibió en su seno todavía verde y tierna, como la cuna a un niño recién nacido, X, 5 (I, 540-542); es pálida tutora de la pera, porque la guarda en su seno hasta que madura y entra en sazón, como el tutor a su pupilo hasta que llega a su mayor edad, X, 6 (I, 543); como tutora de la pera, la niega avara, es decir, la esconde y guarda celosamente, y pródiga la dora, es decir, le da generosamente su color dorado, le permite liberalmente madurar a sus expensas, como el tutor que subviene generosamente a las necesidades de su pupilo hasta que se hace hombre, X, 7 (I, 543-544).

PÁJARO GRAVE: el pavón, cuya cola le da un aire grave y majestuoso, XLVI, 3 (II, 469-479).

PALADIÓN: el caballo de Troya, XXXVII, 5 (II, 290-293).

PALADIÓN DEL AMOR: Acis dormido, de quien se vale el Amor para introducir su fuego en el corazón de Galatea, como los griegos del caballo de madera para introducirse dentro de los muros de Troya y abrasar la ciudad, XXXVII, 5 (II, 290-293).

PALEMO: joven dios marino enamorado de Galatea y aborrecido por ella, aunque algo menos desdeñado que Polifemo, XVI, 1 (I, 687-689)

PALES: diosa de los ganados y de los rebaños que derrama una verdadera lluvia de vellones de lana sobre los montes de Sicilia, tan blancos, espesos y abundantes como copos de nieve, XIX, 1-3 (I, 754-761).

PÁLIDAS SEÑAS DEL SACRÍLEGO DESEO Y DEL DURO OFICIO: las cenizas blanquecinas, vestigios o indicios del sacrílego deseo de Tifeo, que quiso escalar el cielo y fué fulminado por el rayo de Júpiter, y del duro oficio de herrero de Vulcano, IV, 8 (I, 353-355).

PÁLIDO DE LA MANZANA: color pálido de la manzana cuando está verde, que no engaña, pues ya indica que no está en sazón, contrariamente al color arrebolado que cobra cuando está madura y simula hipócritamente estar en sazón, pese a estar podrida por dentro, XI, 4 (I, 565-568).

PALMA ALTA: la palmera cuyo dulce fruto, los dátiles, alcanza Polifemo con la mano cuando está sentado, LII, 1 (II, 573-576).

PALOMAS LIGERAS Y LASCIVAS: se abaten sobre un mirto y sus arrullos incitan al amor a Acis y Galatea, XL, 2 (II, 325-327); cuando Cupido les concede juntar sus picos de rubíes, el atrevido Acis besa los rojos labios de Galatea, XLII, 1 (II, 359-363).

PÁMPANO MÁS TIERNO: los tiernos pámpanos de las vides que pisotean las cabras de Galatea, LIV, 3 (II, 694-696).

PÁMPANOS CRISTALINOS: brazos de Galatea, finos y suaves como el cristal, que

se enlazan al cuerpo de Acis como los pámpanos de la vid al tronco del olmo, XLV, 1 (II, 421-429).

PANAL DULCÍSIMO: un rubio hijo de una encina hueca, cuidadosamente labrado en un trozo de corcho, en cuyos alveolos de cera la Primavera vinculó a perpetuidad su néctar, es decir, la miel; Acis ofrece este dulcísimo panal a Galatea, XXVI, 4 (II, 103-105).

PARECER EL CARRO DE CERES UN TRILLO ESTIVAL: el carro de Ceres, diosa de las mieses, parece que hace brotar espigas y que produce trigo a su paso, como el trillo que separa el grano de la paja, XVIII, 4 (I, 742-748).

PARIR PERLAS LAS CONCHAS SIN CONCEBIR ROCÍO: producir perlas las conchas al solo contacto de los pies mojados de Galatea, que las dejan cubiertas de gotas de agua brillantes y nacaradas como perlas, iguales a las que engendra en su seno una gota de rocío, XLVII, 4 (II, 492-496).

PASO LENTO DEL LABRADOR: paso lento del labrador que conduce los bueyes a su albergue al atardecer, IX, 8 (I, 508-510).

PASO MUDO DE GALATEA: paso silencioso y callado de Galatea que huye furtivamente hacia el mar, LXI, 1 (II, 724).

PASTOR AUNQUE HIJO DEL JÚPITER DE LAS ONDAS: Polifemo, que a pesar de ser pastor, es hijo de Neptuno, dios del mar, LI, 1 (II, 559-563).

PASTOR FIERO: Polifemo, LIX 3 (II, 694-696).

PASTOR POBRE: el pobre pastor siciliano enamorado de Galatea; se refiere a los pastores de Sicilia, XXI, 8 (I, 798-801).

PASTOR RICO DE GANADOS: Polifemo, tan rico de ganados que con ellos llena por completo los más hondos valles, cubre los más altos cerros y seca los caudales de los ríos al abrevar sus rebaños, XLIX, 1 (II, 518-525).

PASTORES DE SICILIA: ya no silban a sus ganados, descuidan la vigilancia de sus rebaños, abrasados de amor por Galatea, XXI, 6 (I, 794-796).

PAVÓN: el pájaro grave, solemne y majestuoso, que tiene en el manto azul de su cola tantos ojos dorados como estrellas tiene el cielo, XLVI, 3 (II, 469-479).

PAVÓN DE VENUS: Galatea es el pavón de Venus porque tiene dos ojos brillantes como estrellas, al igual que la cola del pavón, sobre su tez suave y blanca como la pluma del cisne, ave de Venus, XIII, 6 (I, 619-621).

PECHO BLANDO DE GALATEA: el Amor al clavarle su arpón dorado en su blando pecho le convierte en un carcaj de cristalina carne dentro del cual está alojado el dardo del amor como una flecha dentro de la aljaba, XXXI, 1 (II, 170-171).

PECHO DE POLIFEMO: el torrente impetuoso de su barba lo inunda, lo cubre por entero como las aguas de un torrente que se desbordan sobre un llano, VIII, 4-5 (I, 483-492).

PECHO DE GLAUCO: no escamado, pero ronco sí, es decir, el pecho sin escamas, porque Glauco, dios marino, de la cintura arriba tenía forma humana, pero ronco, porque tenía la voz ronca, XV, 7 (I, 674-676).

PEINADO JARDÍN CULTO: jardín bien cuidado y cultivado con esmero, XXXVI, 4 (II, 263-266).

PEINAR EL VIENTO: surcar o cortar el viento, cazar con aves de altanería que peinan el viento con sus alas, I, 13 (I, 189-195).

PEINAR, EL VIENTO PROCELOSO, EL CABELLO DE POLIFEMO: surcar, el viento tempestuoso, la negra cabellera de Polifemo como el peine surca los cabellos, VIII, 1 (I, 474-477).

PEINAR LAS TIERRAS LOS ARADOS: rozar levemente las tierras, pasar ligeramente sobre ellas sin ahondar con fuerza la reja del arado; sin abrir surcos como hacían antes, XXI, 2 (I, 784-787).

PELLICO DE POLIFEMO: la manchada piel del tigre, IX, 7 (I, 506-508).

PENDER EN HILOS LA MEJOR FRUTA: guardar la mejor fruta colgada en hilos para el invierno, LVII, 3 (II, 664).

PENDER EN ORO LA PERLA ERITREA: colgar, engarzada en un pediente de oro, de la oreja de nácar de Galatea, XIV, 7 (I, 652-654).

PENDER GALATEA TODA SOBRE ACIS: inclinarse toda ella sobre Acis apoyada sobre un pie, XXXIII, 1 (II, 212-217).

PENDER AL VIENTO SIN ASEO EL CABELLO DE POLIFEMO: pender sin aliño ni cuidado azotado por el viento, VIII, 1 (I, 474-477).

PENETRAR LAS PIEDRAS LOS MUROS DE LAS YEDRAS: traspasar o atravesar las piedras lanzadas por la honda de Polifemo, el muro de yedra que ocultaba a Acis y Galatea, LIX, 3 (II, 694-696).

PENSAMIENTO DE GALATEA: Acis penetra sus pensamientos como un lince, aunque estén ceñidos de bronce o murados de diamante, por impenetrables que sean, XXXVII, 3-4 (II, 284-289).

PEÑA QUE CIERRA LA CAVERNA DE POLIFEMO: deja pasar más luz y más aire puro por los resquicios que quedan entre el peñasco y la boca de la cueva, que la greña enmarañada y espesa del ramaje de los árboles que rodean su entrada, V, 2 (I, 374-377).

PEÑASCO DURO QUE EXPRIME LA SANGRE DE ACIS: la mole rocosa que Polifemo arroja sobre él y que le aplasta y estruja hasta exprimir la sangre de sus venas la cual se convierte en agua pura al transformarse en río, LXII, 10 (II, 760-761).

PEÑASCO QUE SELLA LA COPIA DE LOS GANADOS DE POLIFEMO: peñasco que cierra herméticamente y sella la entrada de la caverna del cíclope, el cual la utiliza como espacioso redil de sus copiosos rebaños, VI, 10 (I, 434-438).

PERA: figura entre la fruta que contiene el zurrón de Polifemo, X, 5 (I, 540-542).

PERDER CAMINO EL PEREGRINO: extraviarse, LIV, 5 (II, 623-625).

PERDONAR ALGO MÁS EN LOS DESDENES: desdeñar algo menos Galatea a Glauco que a Polifemo; no desdeñarle tanto, no hacerle objeto de tantos desdenes, XVI, 7 (I, 698-699).

PERDONAR A LA ALTA PALMA SU DULCE FRUTO: la robusta mano de Polifemo sentado, no perdona, no deja de coger el dulce fruto de las palmeras, es decir, los dátiles, LII, 1 (II, 573-576).

PERDONAR CERES A LAS CAMPAÑAS DE SICILIA: en su carro que parece un trillo estival porque hace brotar trigo y espigas a su paso, como el trillo, que separa el grano de la paja, Ceres, diosa de las mieses, no perdona a los campos de Sicilia, los cuales recorre sin tregua, haciendo que produzcan una cosecha tras otra sin darles punto de reposo, XVIII, 4 (I, 742-748).

PEREZOSO VOLGA: el río Volga de corriente lenta y perezosa, inmovilizada por el hielo, LI, 3 (II, 566-572).

PEREGRINO: el viajero o caminante extraviado que halló refugio y albergue en la cueva de Polifemo por causa de Galatea, gracias al amor del cíclope por ésta, LIV, 5 (II, 623-625).

PERLA ERITREA: intenta competir en vano, en lo tersa, brillante y nacarada, con la frente de Galatea, provocando el enojo del Amor que la condena a ser colgada en un pendiente de oro de la oreja de nácar de Galatea, XIV, 5 (I, 648-650).

PERLAS QUE PAREN LAS CONCHAS SIN CONCEBIR ROCÍO: el solo contacto de los blancos pies de Galatea, que platea las conchas sobre la arena, que las deja húmedas y brillantes como plata al pisarlas con sus pies mojados, hace que produzcan perlas sin haber concebido las gotas de rocío que, según la tradición clásica, engendraban las perlas. Las gotas de agua que destilan los pies mojados de Galatea parece que engendran perlas en las conchas, pues son nítidas y brillantes como perlas, XLVII, 4 (II, 492-496).

PERSONA DE ACIS: al ponerse en pie muestra la gallardía de su persona, XXXVIII, 1 (II, 295-297).

PERSONA DE POLIFEMO: es tan alta y corpulenta, que durante el verano, cuando está en pie, da sombra bastante para proteger a sus innumerables rebaños de cabras de los ardores del sol, LII, 2 (II, 576-577); un día que el mar estaba en calma y había hecho ya su nido en las rocas el marítimo Alción, se re-

POMPA DEL PÁJARO GRAVE: pompa, ostentación, vanagloria del pavón, pájaro grave, de porte solemne y majestuoso por el esplendor de su cola desplegada como un manto, XLVI, 3 (II, 469-479).

POMPA DEL MARINERO NIÑO ALADO: Galatea, que es la pompa, el orgullo y la vanagloria del Amor, XV, 3 (I, 662-665).

PONZOÑA DEL AMOR: veneno que el Amor ha derramado sobre el rostro de Acis y que Galatea bebe con los ojos y apura hasta las heces al contemplarle más de cerca, XXXVI, 6 (II, 268-274).

PRADO AMENO: el rostro o las mejillas de Acis, prado ameno e intonso, cuya rústica greña son los cabellos y cuyas flores son el bozo, XXXVI, 3 (II, 262-263).

PRECIPITAR LA MAYOR PUNTA DE LA EXCELSA ROCA: arrojar Polifemo la cumbre de una alta roca sobre Acis, LXII, 1 (II, 740-744).

PRECISA FUGA DE GALATEA: fuga inevitable y forzosa de Galatea, a la que pone freno el temor que le hiela la sangre en las venas.

PRESTAR FE EL AGUA NEUTRA: dar crédito el agua azul de la playa a las imágenes que refleja neutral e imparcialmente en su luciente espejo, LIII, 4 (II, 605-607).

PRESTO VUELO: rápida fuga de Galatea, que quisiera salir volando, XXVIII, 5 (II, 141-146).

PRESUMIR EN VANO DESMENTIR EL CASCABEL: creer el halcón que si permanece mudo en su alcándara podrá desmentir el tintineo del cascabel que lleva en una de las patas y que suena al menor movimiento que haga, II, 6 (I, 228-231).

PREVEER LA TORMENTA: adivinar la tormenta inminente, XXXVIII, 4 (II, 301-302).

PREVENIR A LAS CAVERNAS Y LOS RIBAZOS LA ZAMPOÑA DE POLIFEMO: anunciarles el rudo son de su zampoña que va a fulminarles con el estallido de su voz, retumbante como el trueno, XLV, 3 (II, 432).

PREVENIR EL RAYO: anunciado por el trueno que precede, según cree erróneamente el poeta, XXXVIII, 4 (II, 301-302).

PREVENIR RAYO FULMINANTE TROMPA: prevenir o anunciar el fulminante estallido del trueno la inminente caída del rayo que le sigue, LXI, 4 (II, 729-734).

PRIMAVERA: hiló como un gusano de seda y tejió como un consumado artífice la sedosa alfombra de flores y césped sobre la cual se reclinaron Acis y Galatea, XL, 1 (II, 322-324).

PRIMICIAS DEL LABRADOR: las ofrece a Galatea, a la que rinde culto como diosa, en la ribera del mar que le sirve de ara, XX, 1 (I, 769-771).

PRODIGIOSO FUELLE DE LA BOCA DE POLIFEMO: es tal la fuerza del aliento de su boca que parece el soplo de un enorme fuelle, XLIV, 2 (II, 412-413).

PROMONTORIO EXTREMO: el Lilibeo o el Helesponto, XVI, 6 (I, 696-698).

PRONOSTICAR LA TORMENTA: augurarla, adivinar que se avecina, conocer por indicios y señales manifiestas que ya a descargar una tempestad, XXXVIII, 4 (II, 301-305).

PROVINCIAS DE EUROPA: acuden como hormigas a los graneros de Sicilia para proveerse de trigo, XVIII, 5 (I, 748-752).

PULIR LAS PLUMAS EL GENEROSO PÁJARO: alisar o componer sus plumas el halcón, II, 2 (I, 213-215).

PUERTA DE LA CAVERNA DE POLIFEMO: desde que está enamorado de Galatea ya no cuelga en ella las cabezas de los jabalíes y de los venados que antes cazaba, ni las de los caminantes extraviados a quienes mataba sin piedad, LIV, 1-2 (II, 610-618).

PUNTA DE UNA EXCELSA ROCA: cúspide o cima de una alta roca que Polifemo desgaja con infinita violencia y precipita sobre Acis, LXII, 1 (II, 740-744).

PÚRPURA NEVADA: el color rosado de la tez de Galatea parece púrpura cubierta de nieve, XIV, 4 (I, 642-648).

PURPÚREAS HORAS: las del amanecer, cuando el alba tiene el color de las rosas y el día un resplandor de rosicler, I, 7 (I, 141-152).

PURPÚREAS ROSAS DEL ALBA: el Alba deshoja purpúreas rosas entremezcladas con blancos lirios sobre Galatea para darle el color rosado de su tez, XIV, 1 (I, 624-633).

PURPÚREOS TRONCOS DE CORALES CIENTO: Polifemo supone que cien purpúreos troncos de coral que rodean en el fondo del mar a Galatea dormida, le impiden oír sus quejas, XLVIII, 3 (II, 506-507).

QUEJAS DEL RUISEÑOR: dulces y amorosas quejas de dos ruiseñores que parece se responden el uno al otro y a cuyo arrullo se duerme Galatea, XXIII, 4 (II, 36-40).

QUEJAS DE POLIFEMO: el cíclope supone que Galatea no puede oír sus quejas por encontrarse dormida, en el fondo del mar entre cien purpúreos troncos de corales, XLVIII, 3 (II, 506-507).

QUE NO DEBIERA: XII, 2 (I, 585-587).

RAMAS DEL MIRTO: desde las ramas de un alto mirto que se baña en el agua del arroyo, el Amor clava su arpón dorado en el blanco pecho de Galatea, XXXI, 1 (II, 170-171).

RAMAS DEL VERDE SOTO: ramaje que oculta a Acis dormido y a través del cual, a pesar de la sombra que proyectan las ramas sobre la umbría cama de césped, Galatea le ve por fin con sus verdaderos colores, tal como le había hecho imaginar el Amor, XXXI, 5 (II, 183-185).

RAYO PREVENIDO: rayo anunciado por el trueno que le precede, según cree erróneamente el poeta, XXXVIII, 4 (II, 301-302).

RAYO QUE PREVIENE FULMINANTE TROMPA: rayo prevenido o anunciado por la fulminante trompa del trueno, LXI, 4 (II, 729-734).

RAYO CON PLUMAS: el águila, que se abate como un rayo sobre el pollo o la cría del milano, XXXIII, 3 (II, 220-221).

RAYOS DEL CASI TRAMONTADO SOL: rayo del sol poniente cuyo color tienen los cabellos de Acis, XXXV, 3 (II, 242-244).

RAYOS DEL SOL QUE HILAN LOS ENJAMBRES DE POLIFEMO: miel dorada que destilan y elaboran las abejas de Polifemo en sus panales, y que hilan con las ruecas de oro de sus patas, L, 7 (II, 555-558).

RECLINARSE EN YERBA: esparcir fruta sobre la hierba, tenderla o recostarla sobre la hierba, dejar que descanse sobre ella como el que está recostado sobre el césped, LVII, 3 (II, 664).

RECLINARSE SOBRE UNA ALFOMBRA QUE HILÓ Y TEJIÓ LA PRIMAVERA: recostarse Acis y Galatea sobre una alfombra de flores y césped, XL, 2 (II, 325-327).

REDIL ESPACIOSO DE POLIFEMO: la caverna profunda donde encierra su ganado cabrío que le sirve de espacioso redil, VI, 7 (I, 424-432).

REDIMIR LA PIEL MANCHADA: salvar el tigre su piel listada, escapar con vida de la persecución de Polifemo, cosa que no ha logrado a pesar de su ferocidad, IX, 5 (I, 502-503).

REDIMIR LOS SEMBRADOS DE IMPORTUNAS AVES: librar, el incauto labrador, sus sembrados de las importunas aves que destruyen sus cosechas, ahuyentarlas a pedradas, LX, 5 (II, 712-713).

REDUCIR LOS BUEYES A SU ALBERGUE: volver los bueyes al establo el labrador, IX, 9 (I, 510-512).

REFERIR LAS PIÉRIDES: referir o contar las musas a quienes invoca el poeta, el amoroso canto del cíclope, XLV, 5 (II, 435-439).

REGISTRAR EL BREVE CAMPO DE LA ADARGA: mostrar el desnudo guerrero libio el breve campo de su adarga, pequeña parte del escudo donde figura la empresa o divisa, a la mirada de águila de Polifemo, tan aguda y potente que es capaz de distinguirla desde el otro lado del mar, LXI, 2 (II, 724-725).

REGISTRAR SUS AÑOS EL VENADO: mostrar o revelar sus años el venado en la longitud de sus ramosos cuernos, que indican su edad, LIV, 1 (II, 610-614).

RÍOS DE LECHE DE LOS GANADOS DE POLIFEMO: ríos de leche que producen sus rebaños, XLIX, 3 (II, 527-530).

RIQUEZAS DE CAMBAYA: diamantes y piedras preciosas que llevaba en sus cofres la nave genovesa y que el mar arrojó sobre las playas de Sicilia, LVI, 4 (II, 644-646).

RIQUEZAS DE ORIENTE: riquezas de que iba cargada la nave genovesa, cuyos restos el mar arrojó a la playa de Sicilia, procedentes de las bocas del Nilo, LV, 2 (II, 630-631).

ROBRE QUE CRUJE EN VEZ DEL PASTOR POBRE: que deja oír sus chasquidos en vez del estallido de la honda del pastor, XXI, 8 (I, 798-801).

ROCA ALTA: alta roca que cierra como una mordaza la boca de la gruta de Polifemo, IV, 12 (I, 364-368).

ROCA BRAVA: roca escarpada y abrupta cuya cerviz oprime Polifemo, que se sienta en la cumbra, XLIII, 6 (II, 402-403).

ROCA DE CRISTAL DE NEPTUNO: Galatea, firme e inexorable como una roca, fina y suave como el cristal, e hija del mar, reino de Neptuno, XIII, 5 (I, 618-619).

ROCA EMINENTE: alta roca en cuya cima estaba posado el Alción empollando sus huevos, señal de estar el mar en calma, LIII, 1 (II, 584-589).

ROCA EXCELSA: alta roca cuya cúspide Polifemo arranca de cuajo para arrojarla sobre Acis, LXII, 1 (II, 740-744).

ROCA QUE SIRVE DE ASIENTO A POLIFEMO: desde ella puede escribir en el cielo sus desdichas con el dedo, LII, 4 (II, 580-582).

ROCAS AL VIENTO: las orejas de Galatea, sordas e inflexibles como rocas al viento a los amorosos gemidos de Polifemo, XLVIII, 2 (II, 501-506).

ROCÍO: las gotas de rocío, al penetrar en el seno de las conchas, engendran las perlas; por esto las conchas conciben, o quedan preñadas, del rocío, XLVII, 4 (II, 492-496).

ROMPER FALANGES: desbaratar o quebrantar el elefante las falanges macedónicas en las riberas del Ganges cuando Alejandro invadió la India, LVII, 4 (II, 664-667).

ROMPER LA OPACA NUBE: desgarrar la nube al descargar el rayo, LXI, 4 (II, 729-734).

ROMPER MUROS EL AMOR: abrir brecha en las murallas de la fortaleza que quiere conquistar, lo cual no necesita el Amor, quien, sin romper los muros de la plaza que asedia, se introduce en ella a traición, como los griegos ocultos en el vientre del Paladión o caballo de madera, penetraron dentro de los muros de Troya y prendieron fuego a la ciudad. De igual modo, introduce el Amor su fuego en el corazón de Galatea, valiéndose de la engañosa apariencia de Acis, que hace las veces de nuevo Paladión, XXXVII, 5 (II, 290-293).

ROMPER TRITÓN SU CARACOL TORCIDO: hacer pedazos su trompa o caracol marino al oír el bárbaro ruido de la zampoña de Polifemo, XII, 5 (I, 594-599).

RONCO ARRULLO: el arrullo de las palomas, que incita al Amor a Acis y Galatea, XLI, 1 (II, 336-337).

ROSAS DEL ALBA: color rosado del alba, I, 8 (I, 153-162).

ROSAS PURPÚREAS DEL ALBA: purpúreas rosas que el alba deshoja sobre Galatea entremezcladas con blancos lirios para darle el color rosado de su tez, XIV, 1 (I, 624-633).

ROSICLER DEL DÍA: color de rosicler que tiene el día al apuntar el alba, I, 9 (I, 162-171).

RUBIA PAJA: fué cuna dorada de la pera, porque la recibió en su seno verde y tierna como un niño recién nacido, X, 5 (I, 540-542).

RUBÍES DE LOS PICOS DE LAS PALOMAS: sus picos rojos como rubíes, XLII, 1 (II, 359-363).

RUBIO CORO DE LAS HIJAS DE TETIS: rubio coro de las ninfas, XLVII, 1 (II, 484-485).

mar, veloz como un delfín, a Galatea, que huye tierra adentro, veloz como una corza, y a la que es imposible que alcance jamás, XVII, 5 (I, 718-733).

SEGUNDA TABLA DEL NÁUFRAGO GENOVÉS: la gruta de Polifemo fué su segunda tabla de salvación, donde encontró comida para reparar sus fuerzas y albergue para secar sus ropas y poner a salvo los bienes que pudo rescatar del naufragio de su nave, LVII, 1 (II, 656-658).

SEGUR DE LOS CELOS DE POLIFEMO: celos de Polifemo, agudos como una afilada segur, que destrozarán el cuerpo del desdichado Acis, al que Galatea se abraza amorosamente como la vid lasciva al tronco del olmo que abatirá el hacha del leñador, XLV, 2 (II, 429-432).

SELVA DE SICILIA: se confunde, se estremece al oír el bárbaro ruido de la zampoña de Polifemo, XII, 4 (I, 590-593).

SELLAR EL CABRÍO DE POLIFEMO: encerrar el ganado cabrío en la enorme caverna que le sirve de redil tapando o sellando la entrada con un peñasco, VI, 7 (I, 424-432).

SEMBLANTE DE GALATEA: Acis lo espía con los ojos entornados, atento y vigilante como un Argos, XXXVII, 2 (II, 281-284).

SEMBRADOS: el incauto labrador los redime, es decir, los libra de importunas aves; ahuyenta las bancadas de pájaros que destruyen sus sembrados, LX, 5 (II, 712-713).

SENO LASCIVO Y REGALADO DEL JARDÍN: seno deleitoso y regalado del peinado jardín culto, del jardín bien cuidado y cultivado con esmero, XXXVI, 4 (II, 263-266).

SENOS QUE AÚN IGNORA LA GOLOSA CABRA: los panales silvestres de Polifemo, guardados y ocultos en el corcho de las encinas, L, 1 (II, 540-546).

SEÑAS PÁLIDAS: pálidos indicios o vestigios: las cenizas, IV, 8 (I, 353-355).

SIENES CERÚLEAS DE PALEMO: sienes de Palemo, dios marino que tenía el cabello cerúleo, XVI, 1-3 (I, 687-694).

SIGLO DORADO: la Edad de Oro, en la cual los hombres dormían bajo la copa de las encinas, que les servía de pabellón, XI, 6 (I, 569-570).

SILBIDOS DEL CÉFIRO: en vez de oír los silbos del pastor para juntar el rebaño, los ganados de Sicilia sólo oyen los silbidos del céfiro, XXI, 8 (I, 798-801).

SILBOS DEL PASTOR: los ganados de Sicilia no oyen ya los silbos de sus pastores, que, abrasados de amor por Galatea, descuidan la vigilancia de sus rebaños, XXI, 6 (I, 794-796); el poeta suplica al Amor que haga oír nuevamente los silbos del pastor, que no atormente más a éste, XXII, 6 (II, 24-25).

SILENCIO Y SUEÑO DEL CAN: el poeta suplica al Amor que el silencio y el sueño del can sigan a su dueño, es decir, que el perro imite al pastor, que, durante el día, profiere quejas y lamentos de amor y por la noche permanece insomne y desvelado, XXII, 6 (II, 24-25).

SILENCIO DULCE: el poeta suplica al Conde de Niebla que un dulce silencio ponga treguas al estrépito de la caza mientras escucha el canto de Polifemo, III, 4 (I, 271).

SILENCIO MENTIDO Y RETÓRICO DE ACIS: silencio engañoso y elocuente de Acis, cuyo lenguaje mudo Galatea no comprende, XXXIII, 2 (II, 217-220).

SILVANO: el feo morador de las selvas, XXX, 4 (II, 156).

SIMETIS: hermosa ninfa, madre de Acis, XXV, 2 (II, 86-89).

SITIAL FRESCO: fresco sitial de verde césped, al que sirve de umbroso dosel la concavidad de una peña, donde se sientan Acis y Galatea, XXXIX, 3 (II, 314).

SOL ARDIENTE: ardiente sol de mediodía, y también el dios Apolo a cuyos ardorosos rayos, a cuyas ardientes caricias hurta su cuerpo Dafne, convertida en laurel, XXIII, 1 (II, 29-30).

SOL DE LA FRENTE DE POLIFEMO: el ojo que luce en su frente, grande y esplendoroso como el sol, LIII, 3 (II, 602-605).

SOLES DE GALATEA: ojos de Galatea que abrasan como el sol, XXIII, 6 (II, 42-46).

separa, haciéndolas huir despavoridas cada una por su lado, al ahuyentar a pedradas las importunas aves que infestaban sus campos, LX, 8 (II, 715-719).

TABLA DE SALVACIÓN DEL GENOVÉS: la gruta de Polifemo fué su segunda tabla de salvación, donde encontró comida para reparar sus fuerzas y albergue para secar sus ropas y poner a salvo los bienes que pudo rescatar del naufragio de su nave, LVII, 1 (II, 656-658).

TABLAS DE LA RICA NAVE: tablas y cuadernas de la nave genovesa cargada de riquezas que naufragó ante las costas de Sicilia y que el mar arrojó sobre la playa, LV, 1 (II, 627-630).

TÁLAMO DE ACIS Y GALATEA: la muelle alfombra de flores y césped sobre la cual se han reclinado Acis y Galatea y que el Amor quiere que sea el tálamo de los dos amantes, XLII, 5 (II, 377-379).

TALÍA: musa bucólica o pastoril, I, 5 (I, 115-138).

TANTA VISTA: vista tan aguda, tan poderosa, de tanto alcance como la de Polifemo, que ve desde muy lejos, LXI, 2 (II, 724-725).

TÁNTALO: el siempre ayuno, cuyas penas graves, cuyo grave tormento, imita Acis, quien al igual que él no puede alcanzar el agua del cuerpo ondulado y cristalino de Galatea ni las níveas manzanas de sus pechos, XLI, 5 (II, 344-351).

TANTO CLARÍN: tanta fama, III, 10 (I, 285-305).

TANTO ESPOSO: esposo tan grande, tan corpulento, de tan alta estatura; Polifemo se refiere a sí mismo, LI, 2 (II, 563-566).

TARDE O MAL O EN VANO: raramente y a destiempo, con descuido, e inútilmente, VIII, 6 (I, 492-493).

TARDO OTOÑO: el otoño, que produce frutos tardíos, que da tardíamente sus frutos, X, 3 (I, 531-535).

TARDOS BUEYES: bueyes despaciosos y cansinos, XXI, 4 (I, 788-789).

TASCAR EL FRENO DE ORO: el caballo andaluz, al tascar el freno de oro cuando está ocioso, lo vuelve de color cano al dejarlo cubierto de blanca espuma, II, 7 (I, 231-239).

TEJER COROS GALATEA: trenzar un coro con otras ninfas, bailar en corro cogidas de las manos, tejiendo y destejiendo el círculo o anillo que forman según los diversos giros y combinaciones de la danza, XLVIII, 6 (II, 510-515).

TEJER MIMBRES: tejer cestas de mimbre la honesta hija del hortelano, con más cuidado y esmero que arte, XIX, 3 (I, 776-777).

TEJER SEDAS LA PRIMAVERA: tejer y combinar la Primavera con maestría de artífice los tallos de la verde hierba y los pétalos de las flores, suaves y brillantes como la seda, para formar con su trama la alfombra de flores y césped cuya riqueza de colores y variedad de matices supera a los tapices de Tiro, XL, 1 (II, 322-324).

TEMOR DE GALATEA: al encontrar la ofrenda de Acis, un frío y perezoso temor que se desata por sus venas, que le hiela la sangre, la deja como paralizada, le traba los pies y le impide emprender la fuga, XXVIII, 4 (II, 137-141); cuando siente los pies menos pesados por el temor, cuando puede mover los pies que el miedo había hecho pesados como el plomo, empieza a buscar a Acis, XXXII, 3 (II, 192-193); estrechamente abrazada al cuerpo de Acis, enlazada como vid lasciva al cuerpo de su nuevo amante, está muerta de amor y de temor no viva, es decir, muerta de miedo, al oír los albogues de Polifemo, XLIV, 6 (II, 418-419); el temor la anuda al cuerpo del desdichado Acis, XLV, 1 (II, 421-429).

TEMPLAR EL GENEROSO PÁJARO: templar el halcón, II, 1 (I, 210-213).

TEMPLO DE GALATEA: es deidad sin templo, pues aunque es adorada como diosa por los segadores, ganaderos y viñadores de Sicilia que le rinden culto, no tiene templo especialmente consagrado a ella, XIX, 7 (I, 766-767).

TÉRMINOS DE LA AUDACIA DE ACIS: Galatea limita los términos a la audacia de Acis, pone límites a su audacia, refrena su atrevimiento, le impide que se propase, XLI, 2 (II, 337-340).

Términos del mundo: postreros límites o confines del mundo, donde oirán el nombre del Conde de Niebla si los versos del poeta son capaces de darle tanta fama, iii, 13 (I, 304-310).

terno de las Gracias: Venus suma dulcemente en Galatea el terno de sus Gracias, es decir, funde en ella los atributos de sus hijas, las tres Gracias; la dota de todas las gracias, xiii, 2 (I, 606-613).

Tetis: las hijas de Tetis son las ninfas, xlvii, 1 (II, 484-485).

tierno coral: coral blando que ciñe las cerúleas sienes de Palemo, dios marino que lleva una corona de coral, xvi, 1-3 (I, 687-694).

tierra: la caverna de Polifemo es un formidable bostezo de la tierra, vi, 1 (I, 407-410).

tierra poca: un poco de tierra; Galatea quisiera serlo para pasar inadvertida a los ojos de Polifemo, xliv, 4 (II, 414-416).

Tifeo: la tumba de los huesos de Tifeo, que concibió el sacrílego deseo de escalar el cielo, se encuentra bajo el promontorio Lilibeo, iv, 7 (I, 342-353).

tigre: fiera de las montañas de Trinacria, dotada de cruel ferocidad y ligereza como el viento, cuya piel manchada de cien colores usa Polifemo, más ligero y feroz que ella, como pellico de pastor, ix, 1-7 (I, 495-508).

tirio: el artífice o tejedor de Tiro, cuyas alfombras y tapices intentarían imitar en vano los matices de la alfombra de flores y césped que tejió la Primavera, xl, 1 (II, 322-324).

tomar el acero del cuchillo: partir o mondar la camuesa con la hoja de acero del cuchillo, con lo cual pierde su color amarillo, como las damas opiladas, que padecen la enfermedad de la opilación, pierden el color amarillo de su tez al tomar el acero medicinal, x, 4 (I, 537-540).

tormenta prevista o pronosticada: el marinero queda menos turbado por ella que Galatea al verse salteada por Acis, xxxviii, 3-4 (II, 301-305).

torrente impetuoso de la barba de Polifemo: parece un torrente impetuoso por lo poblada, arremolinada y espesa, y porque desciende desde lo alto de su cuerpo, en el cual la cabeza parece la cumbre de un monte, hasta el pecho, como un torrente de aguas negras que baja desde las cumbres de los Pirineos hasta el llano, viii, 4 (I, 483-490).

tramontar el sol: ponerse el sol, ocultarse tras los montes, xxxv, 2 (II, 242-244).

treguas al ejercicio robusto: el poeta suplica al Conde de Niebla que el ocio atento y el silencio dulce, pongan treguas a la caza, iii, 1 (I, 259-261).

treguas al reposo de Acis: Galatea, al concederle, dulce y risueña, su amor a Acis, le pone treguas a su reposo, pues en sus brazos no podrá descansar ni tener punto de reposo, xxxix, 2 (II, 308-313).

trepar troncos las yedras: trepar las yedras por los troncos de los árboles, xxxix, 5 (II, 317-320).

tres soles del día: los ojos de Galatea, que abrasan como soles, y el sol abrasador de mediodía, xxiii, 6 (II, 42-46).

tributo de la encina: las bellotas, xi, 3 (I, 569-570).

trillo estival: el carro de Ceres parece un trillo estival porque produce trigo, como el trillo, que separa el grano de la paja, xviii, 4 (I, 742-748).

Trinacria: Sicilia, ix, 1 (I, 495-497).

Tritón: dios marino, hijo y heraldo de Neptuno, rompe su caracol torcido, que le sirve de trompa, al oír el desaforado estruendo de la zampoña de Polifemo, xii, 5 (I, 594-599).

trofeo del árbol de Venus: el desdén que Galatea había mostrado hasta entonces por todos sus amantes y que el Amor quiere que cuelgue como trofeo del mirto, árbol de Venus, como gloriosa muestra del poder y del triunfo de su madre, xxx, 6 (II, 161-162).

trofeo de Scila: las riquezas de que iba cargada la nave genovesa que naufragó ante las costas de Sicilia en el estrecho de Mesina, entre Scila y Caribdis,

y que el mar arrojó sobre la playa como trofeo de aquel traicionero escollo, LVI, 5 (II, 646-648).

TROMPA FULMINANTE DEL RAYO: el trueno, que según cree erróneamente el poeta, anuncia y precede al rayo, LXI, 4 (II, 719-734).

TROMPAS DE AMOR: los gemidos de las palomas, sus amorosos arrullos, que incitan al amor a Acis y Galatea, trompetas con las cuales el Amor les da la señal para iniciar la batalla amorosa, XL, 4 (II 329-333).

TRONCAR LOS CLAVELES LA AURORA: tronchar o cortar los claveles la Aurora al levantarse de su lecho, XLVI, 1 (II, 442-460).

TRONCO DEL LAUREL: tronco de esta planta y cuerpo de Dafne convertida en laurel que intenta sustraerle a los ardientes rayos del sol del mediodía, es decir, de las ardientes caricias de Apolo, XXIII, 1 (II, 29-30).

TRONCOS MAYORES DE LOS ÁRBOLES: los árboles le ofrecen a Polifemo troncos mayores o más gruesos donde se albergan, como en rústicas colmenas, numerosos enjambres de abejas, L, 4 (II, 550-551).

TRONCOS PURPÚREOS DE CORALES: Polifemo supone que le impiden oír sus quejas a Galatea dormida en el fondo del mar, XLVIII, 3 (II, 506-507).

TRONCOS ROBUSTOS: gruesos troncos de los árboles que guardan y guarnecen el escollo duro donde se abre la caverna de Polifemo, V, 1 (I,370-374).

TRUENO CELOSO: furioso grito de celos de Polifemo, fuerte y retumbante como un trueno, LXI, 3 (II, 725-729).

TRUENO DE LA VOZ DE POLIFEMO: su voz fuerte, poderosa y retumbante como un trueno, XLV, 4 (II, 432-435).

TUMBA DE LOS HUESOS DE TIFEO: el promontorio Lilibeo, IV, 7 (I, 342-353).

TURBA INFAME DE NOCTURNAS AVES: bandada de infames y abyectas aves nocturnas que habitan en el seno caliginoso y oscuro de la caverna de Polifemo, morada de la negra noche, V, 5 (I, 386-398).

TURBAR LA TORMENTA EL MARINERO: le turbó menos al marinero la tormenta anunciada o prevista que a Galatea al verse salteada imprevistamente por Acis, XXXVIII, 4 (II, 301-305).

TUTORA PÁLIDA DE LA PERA: la rubia paja que la guarda y protege en su seno mientras está verde, hasta que madura y entra en sazón, como el tutor a su pupilo hasta que llega a la mayoría de edad, X, 6 (I, 543).

UBRES DE LOS GANADOS DE POLIFEMO: de ellas se derivan verdaderos ríos de leche, XLIX, 3 (II, 527-530).

UMBRÍA CAMA DE CAMPO: umbroso lecho de césped, que será a la vez cama muelle y espaciosa como una cama de campo, y campo de batalla de la amorosa lid de los dos amantes, XXXII, 6 (II, 179-199).

UMBRÍO ALBERGUE DE POLIFEMO: la caverna, cuyo melancólico vacío le sirve de albergue, VI, 4 (I, 413-419).

UMBROSO DOSEL: peña cóncava que servía de umbroso dosel al fresco sitial de verde hierba donde se sientan Acis y Galatea, XXXIX, 3 (II, 314).

UNDOSO IMITADOR DE LAS OSCURAS AGUAS DEL LETEO: el cabello ondulado y negro de Polifemo, VIII, 1 (I, 474-477).

UNA Y OTRA LUMINOSA ESTRELLA: los dos ojos de Galatea, brillantes como estrellas, XIII, 3 (I, 614-617).

UNIR A UNA COPIA DE LIEBRES SU VARIO SEXO: acoplar su distinto sexo a una pareja de liebres, LX, 8 (II, 715-719).

UNIR CIEN CAÑAS LA CERA Y EL CÁÑAMO: unir con cera y atar con cáñamo Polifemo las cien cañas de su zampoña, XII, 1 (I, 578-585).

UNIR LOS ALBOGUES EL CÁÑAMO Y LA CERA: atar con cáñamo y unir con cera los albogues de la zampoña de Polifemo, XII, 3 (I, 587-590).

URBANA AL SUEÑO DE ACIS: Galatea, cortés, respetuosa con el sueño de Acis, que procura no despertarle, XXXIII, 2 (II, 217-220).

URNA ES MUCHA: la enorme roca que Polifemo arroja sobre el cuerpo de

VER CORRER AL MAR LA FUGITIVA NIEVE: ver Polifemo la blanca figura de Galatea que se deslizaba silenciosamente hacia el mar, que corría furtivamente hacia el mar como nieve fugitiva, LXI, 1 (II, 724).

VER ENTREGAR A LAS ARENAS: ver Polifemo cómo el mar arrojaba sobre la playa las cajas y cofres llenos de especies aromáticas y de piedras preciosas que llevaba una nave genovesa, LVI, 1-4 (II, 635-646).

VER LUCIR UN SOL EN SU FRENTE: Polifemo, al contemplar su imagen en el espejo del agua, vió lucir en su frente un ojo tan grande y tan brillante como el sol, LIII, 3 (II, 602-605).

VER POLIFEMO AL GARZÓN: divisar el cíclope a Acis que huía velozmente hacia el mar, LXI, 3 (II, 725-729).

VER UN OJO EN EL CIELO: ver Polifemo al sol reflejado en el espejo del agua, igual a su único ojo grande y brillante como el sol, LIII, 3 (II, 602-605).

VER SUFRIR MUROS Y ROMPER FALANGES AL ELEFANTE: ver las riberas del Ganges a los elefantes cargados con las pequeñas torres o castillos de madera cuyas murallas soportaban sobre sus lomos, y desbaratar o quebrantar a las falanges macedónicas cuando Alejandro invadió la India, LVII, 4 (II, 664-667).

VERANO: cuando Polifemo se pone en pie en verano, su cuerpo gigantesco proyecta sombra bastante para cobijar a sus innumerables rebaños de cabras, LII, 2 (II, 576-577).

VERDE EL CABELLO: Glauco, dios marino, que tenía el cabello de color verde, XV, 7 (I, 674-676).

VERDE SOTO: la verde espesura del soto en cuyo seno está oculto Acis, XXXI, 5 (II, 183-185).

VERDES CELOSÍAS DE YEDRA: el muro de yedra que oculta a Acis y Galatea, tendidos sobre la hierba bajo la concavidad de una peña que les sirve de dosel, y que parece verde celosía porque impide verles y deja pasar la luz, XXXIX, 5 (II, 317-318).

VERDES GARZAS DE LA CORRIENTE: dos verdes mirtos cubiertos de blanca espuma, XXVII, 2 (II, 113-118).

VERTER EL CUERNO ENTERO DE LA COPIA: derramar el hortelano el cuerno entero de la abundancia, ofrecerle todos sus frutos a Galatea, XX, 2 (I, 771-776).

VESTIDO ESTRELLAS: el Can del cielo, o sea la constelación del Can que parece un perro cubierto de estrellas, XXIV, 2 (II, 51-53).

VICIOSA CUMBRE DE SICILIA: las cumbres fértiles, deleitosas y opulentas de los montes de Sicilia, cubiertas de la blanca lana de los ganados de Pales, que ésta derrama sobre ellas como copos de nieve, XIX, 1-3 (I, 754-761).

VID LASCIVA: Galatea, estrechamente abrazada al cuerpo de Acis, de su nuevo amante, como la vid al tronco del olmo, XLIV, 5 (II, 417-418).

VIDES: plantas de Baco, LIX, 2 (II, 690-694).

VIENTO: peinar el viento: cortar o surcar el viento, I, 13 (I, 189-195); calzar de viento: dotar de la velocidad y ligereza del viento, IX, 4 (I, 500-502); imponer coyundas al viento: aplacar el viento, LV, 3 (II, 631-633).

VIENTO PROCELOSO: viento borrascoso o tempestuoso, que azota el cabello negro de Polifemo y parece que le peina, y a cuyos embates vuela sin orden y pende sin aseo, VIII, 1 (I, 474-477).

VIGILANTE SUEÑO DE ACIS: vigilante atención de Acis mientras finge dormir, XXVII, 1 (II, 278-280).

VINCULAR LA PRIMAVERA SU NÉCTAR A LA CERA DE UN PANAL: vincular a perpetuidad la miel a sus celdillas o alvéolos de cera, XXVI, 5 (II, 105-106).

VIOLAS NEGRAS: cuantas produce Pafo y engendra Gnido, lugares consagrados a Venus, llueven sobre el tálamo de Acis y Galatea, XLII, 3-4 (II, 368-377).

VIOLENCIA INFINITA DE POLIFEMO: desgaja o arranca de cuajo con infinita violencia la más alta cumbre de una roca y la arroja sobre el desdichado Acis, LXII, 1 (II, 740-744).

ZAFIRO CELESTIAL. el cielo azul, límpido y luciente como un zafiro, XLVI, 4 (II, 479-482).

ZAFIRO DE LA PLAYA AZUL: el agua azul de la playa, nítida y quieta como un luciente espejo de zafiro, LIII, 2 (II, 589-602).

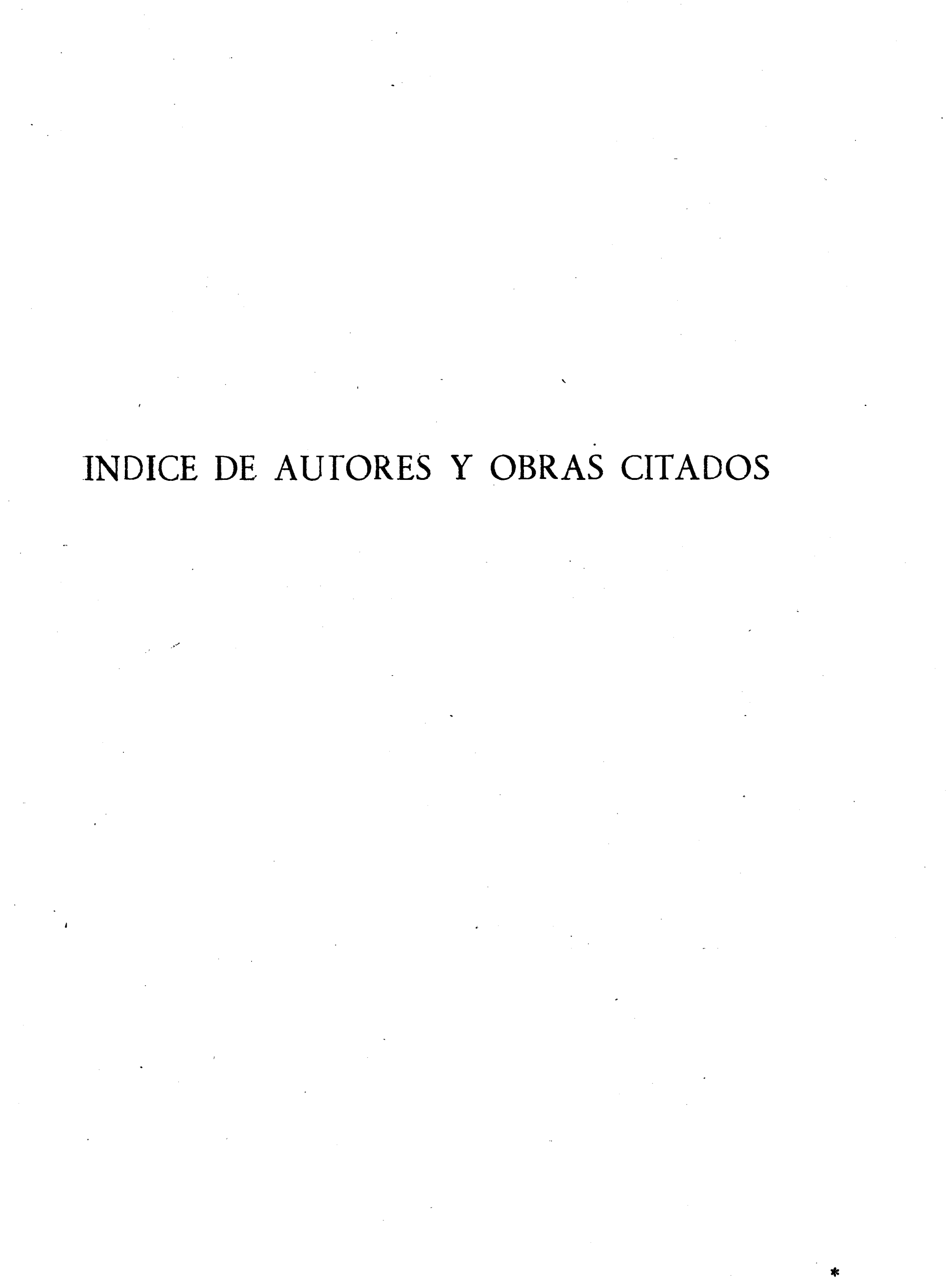
ZAHAREÑA: Galatea, al ver a Acis rendido a sus pies se muestra más agradable y menos zahareña, es decir, menos arisca y esquiva, XXXIX, 1 (II, 307-308).

ZAMPOÑA DEL POETA: suplica al Conde de Niebla que escuche sus sonoras rimas al son de su zampoña, I, 11 (I, 179-185).

ZAMPOÑA RUDA DE POLIFEMO: el rudo son de su zampoña previene a las cavernas y ribazos de Sicilia del trueno inminente de su voz, XLV, 3 (II, 432).

ZURRÓN DE POLIFEMO: es grande como un cercado lleno hasta rebosar de fruta casi verde, X, 1-2 (I, 529-531); es erizo de la castaña, porque la guarda y la defiende como la corteza vegetal verde y espinosa de que están recubiertas las castañas, llamada erizo, XI, 1 (I, 552-559); es erizo de la manzana entre el membrillo verde o datilado, porque contiene también manzanas entre membrillos verdes y maduros como el erizo o corteza vegetal contiene la castaña, y también porque los erizos (el animal que recibe este nombre) suelen recoger manzanas ensartándolas en sus púas espinosas, tan agudas e hirientes como las cerdas del zurrón de piel de Polifemo, XI, 2 (I, 559-563); es también erizo del tributo de la encina, contiene también bellotas, XI, 6 (I, 569-570).

INDICE DE AUTORES Y OBRAS CITADOS



INDICE DE AUTORES Y OBRAS CITADOS (1)

(1) Se incluyen únicamente en este *Indice* los autores y obras citados en el texto y en la introducción, no los que se aducen en las *Adiciones* y en el *Indice comentado de cultismos.* Las cifras romanas indican el tomo, las arábigas la página correspondiente de la presente edición.

ULTIMOS ANEJOS DE LA REVISTA DE FILOLOGIA ESPAÑOLA

		Ptas.
XXXV.	**Estudio del autógrafo de "El Héroe" graciano,** por Romera-Navarro, M.	70
XXXVI.	**El léxico rural del Noroeste Ibérico,** por Krüger, F.	50
XXXVII.	**El cantar de Sancho II y cerco de Zamora,** por Reig, C.	60
XXXVIII.	**Los complementos pronominalo-adverbiales,** por Badía Margarit, A.	
XXXIX.	**Fernando de Herrera. Rimas inéditas,** por Blecua, M.	70
XL.	**Lección y sentido de Guzmán de Alfarache,** por Moreno Báez, E.	50
XLI.	**Síntaxis del verbo español moderno,** por Criado del Val, M.	50
XLII.	**Gustavo Adolfo Bécquer.** Teatro, por Tamayo, J. A.	75
XLIII.	**Fr. Hernando de Santiago,** por Pérez, Q. ...	40
XLIV.	**El habla de la Cabrera Alta,** por Casado Lobato, M. C.	75
XLV.	**Investigaciones sobre el libro de Alexandre,** por Alarcos Llorach, E.	50
XLVI.	**Pastor Díaz, dentro del romanticismo,** por Chao Espina, E.	85
XLVII.	**Teorías métricas del Siglo de Oro,** por Díez Echarri, E.	70
XLVIII.	**Las ideas lingüísticas en España,** por Lázaro Carreter, F.	65
XLIX.	**El habla de Babia y Laciana,** por Alvarez, G.	120
L.	**El cuento español en el siglo XIX,** por Baquero Goyanes, M.	120
LI.	**Pedro Simón Abril,** por Morreale de Castro, M.	60
LII.	**Introducción a la lexicografía moderna,** por Casares, J.	80
LIII.	**Estudio sobre los gitanismos del español,** por Clavería, C.	65
LIV.	**Registro de lexicografía hispánica,** por Romera-Navarro, M.	250
LV.	**Lágrimas de Hieremías castellana,** por Quevedo, F. de	100
LVI.	**Arte de la lengua española castellana,** por Correas, G.	140
LVII.	**Análisis verbal del estilo,** por Criado del Val, M.	40
LVIII.	**Romancero de Nuevo Méjico,** por Espinosa, A. M.	75
LIX.	**Relaciones hispano-italianas,** por Fucilla.	55
LX.	**Cómo vive un romance,** por Menéndez Pidal.	140
LXI.	**El español en el Ecuador,** por Toscano, H.	80
LXII.	**Oráculo manual y arte de prudencia,** por Baltasar Gracián	135
LXIII.	**Vocabulario Dialectológico del Concejo de Colunga,** por Braulio Vigón	140
LXIV.	**Indice verbal de La Celestina,** Premio "Raimundo Lulio", por Criado del Val, M. ...	65
LXV.	**El poema de Alfonso XI,** por Yo ten Cate.	200

